أقنعة التاريخ

قراءة مسرحية

دكتور محمد حسن عبدالله



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

الإشراف الفنى:
صبرى عبد الواحد
تصميم الغلاف:
سامى بخيت
الإخراج الفنى:
مرفت النحاس



عبد الله ، محمد حسن .
أقنعة التاريخ: قراءة مسرحية/ محمد حسن عبدالله. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٢٨٠ ص ؛ ٢٤ سم .
تدمك ٩ ٥٩٤ ٤١٩ ٩٧٧
١ ـ المسرح ـ تاريخ .
(أ) ـ العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٢١٥/ ٢٠٠٧

I.S.B.N 977 - 419 - 594 - 9

ديوى ٧٩٢,٠٩

أوراق اعتماد

أحاول دائما أن أتجنب المصطلح التقليدى:"مقدمة"، الذى نشعر معه بالرغبة فى التجاوز، محاولاتى فى "استفتاح" كتب أخرى تؤكد تكرار محاولة الهرب. "أوراق الاعتماد" تعنى التفويض أو التوكيل من وإلى، وهذا التفويض- فى حالتنا- مرهون بكل محاولة كتابة على جدة، لا يختلف فى هذا: الإبداع الأدبى عن الدراسة العلمية، بما ينتهى إلى أن نعتبر كل كتابة هى أوراق اعتماد جديدة، قد تقبل، وقد ترد إلى مقدمها. أوراق اعتمادى السابقة فى الموضوع المسرحى متعددة، قليلها إبداع:(مسرحية حادثة خط الاستواء، وقد طبعت مرتين فى سوريا ومصر)أو يلتقى فيه الإبداع بالدراسة(كتاب المسرح المحكى- مع مسئوليتى عن اختراع هذا المصطلح) وبعضها إبداع لم يشهد له أحد لأنه لم ينشر ولم يمثل(مسرحية: وقف عزتلو- ومسرحية: الليلة وكل ليلة)- وكثيرها دراسات عن المسرح فى الخليج العربى وفى الكويت خاصة، فى صدارتها: المسرح الخليجى وتأثره

بالمسرح العربى والعالمى، والمسرح الكويتى بين الخشية والرجاء، وغيرها.

إن حياة الإنسان ينبغى أن تقدم أوراق اعتمادها بصورة مستمرة وإلا فقدت مسوغ استحقاقها، وأصبحت عبئًا على صاحبها، وهذا بدوره يتضمن عدم مشروعية أن يعيش الفرد- أيا كان- على إنجاز سابق. من ثم فإننى لم أشر إلى "بعض" أوراق اعتمادى السابقة لأستند إليها أو أتترس بها لأدفع من خلفها بهذا الكتاب الجديد، وإنما لأكشف عن امتداد التواصل، واختلاف المحور، فهو حلقة فى سلسلة دراساتى فى المسرح، ولكنه فى مساحة يمكن أن تعد جديدة.

لقد أنجزت فصول هذا الكتاب على مسافات زمنية متباعدة نسبيًا، فبذلت جهدًا متجددًا فى أن تتناغم أسلوبًا وتتمحور موضوعًا، غير أنها "فاجأتنى" بما تحقق فيها من توازن بين النظرى والتطبيقى، وبين الإشارات الإجمالية والوقفة التفصيلية، وكأن هذا كان "قصدا" مضمرًا فى تخطيط منهج الدراسة، كما أن المسرحيات التى تناولها التشريح النقدى بالتفصيل اجتمعت على أنها تستمد موضوعها من التاريخ- مع اختلاف المرجعية والزمن، وهذا أعان على اختيار العنوان الملائم، الذى انقسم فى ثلاثة فصول:

١- التأسيس النظرى .

٢- النقد المسرحى التحليلى .

٣- النقد المسرحى المقارن .

فى التأسيس النظرى كان الهدف توفير الخبرة الأساسية الضرورية للمؤلف، وللناقد المسرحى. وفى التحليل قدمت قراءتى لمسرحيتين (رجل فى القلعة، والحامى والحرامى) ولموضوع شهرزاد وشهريار فى عدد من المسرحيات، واستضفت قدرًا من كتابة يحيى حقى ومحمد مندور المتصلة بهذا الموضوع. وفى النقد المقارن اكتفيت بمسرحيتين: مصرع كليوباترا، ومأساة الحلاج.

ومهما تعددت المسرحيات، فقد كان "التاريخ" بمستوياته ومحاوره حاضرا فى جميع هذه المسرحيات، وتلك كانت مفاجأة "الكاتب" قبل أن تكون بين يدى القارئ.

إننى أتمنى ألا أكون قد مارست خداع النفس، توسلا إلى مخادعتك، فليس هذا من شرف الكتابة، فضلا عن عدم إمكانه فى النهاية.

الفصل الأول

تأسيس نظرى

١- مقدمة أولى

٢- مقدمة ثانية

٣- مصادر التجربة الفنية

٤- أسطورة بجماليون ومسرحيات برنارد شو

٥- بجماليون توفيق الحكيم

٦- المصادر الشعبية

٧- الفكرة .. وتنمية الفكرة

٨- تشكيل فكرة المسرحية

٩- الحكاية .. أو قصة المسرحية

١٠- المسرحية ذات الفصل الواحد

١١-الشخصية وأبعادها

١٢- الحوار المسرحى

١٣-الصراع: العمود الفقرى للمسرحية

١- مقدمة أولى

على كثرة ما ألف عن فن المسرح، فى اللغة العربية، فإن الذى تحتفظ به ذاكرة القارئ يعد قليلا، وربما قليلا جدًا، بخاصة إذا قيس إلى ما كتب عن الشعر أو الرواية، وهذا يدل على أمرين متباعدين: رواج المسرح وإقبال الجمهور عليه والرغبة فى المشاركة فى نشاطه بالتأليف أو بالعمليات الفنية المكملة(الإخراج والتمثيل إلخ) أو النقد، أو- على الأقل: المشاهدة. الأمر الثانى: أن الكثير مما ألف عن المسرح تولاه الأكاديميون الذين يصعب عليهم مغادرة دائرة أوديب... أو نقاد العروض المسرحية الذين تتشكل كتبهم من مقالات مجموعة، قد تنطوى على ذكاء الممارسة ولكنها تبقى بعيدة عن تقديم معرفة علمية منهجية.

هذه هى"المفارقة" التى يحاول "أقنعة التاريخ- قراءة مسرحية" أن يملأ فراغها ولو بعلامات إرشادية، إذ أن الوفاء بالمطلوب فى كتاب

واحـد يتـجـاوز الإمكان، وأن الكتـاب الذى يحـاول أن يقـول كل شىء عـرضـه لأن يستهلك صفحاته ليكتشف أنه لم يقل شيئًا. لهذا اكتفى الفصل التأسيسى المكون من ثلاث عشرة فقرة بأن يوجز التوصيف لعناصر البناء المسرحى دون أن يتوسع أو يتحدد بمذهب أو بعصر أو بكاتب، وهو فصل موجه إلى المبدع والناقد المسرحى على السواء. وهنا ينبغى أن أشير إلى ثلاث دراسات لها السبق إلى الموضوع ذاته، ولكن نقاط الارتكاز فيها تختلف عن النهج الذى آثرته، وهى بترتيب صدورها:

١- فن كتابة المسرحية- تأليف الدكتور رشاد رشدى

وللمؤلف كتاب بعنوان "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن"، وله كتاب آخر عن فن القصة القصيرة، فكأن "نظرية الدراما" مقدمة لفن الكتابة المسرحية، والآخر دراسة موازية فى فن آخر من فنون الكتابة. رشاد رشدى معروف باتجاهه النقدى الجمالى، وكان قطبا معادلا موازيًا فى زمن الدكتور محمد مندور واتجاهه إلى الواقعى الاشتراكى، ويتميز رشدى بأنه مارس الكتابة للمسرح (وهو ماسيهتم به تلميذه عبد العزيز حمودة كما سنرى) ونحن نتوقع أن الناقد الذى استخلص أدواته ممزوجة بأصول الحرفة من واقع الممارسة يكون صاحب "بصيرة"، وليس واضع "قاعدة " ويملك سماحة الخبرة الأبوية، وليس تصلب الحصيلة العلمية ، وهذه ميزة"فن كتابة المسرحية" الذى يعرض للأسس الجوهرية، والعناصر المشكلة، والاجتهادات التى رعت

الجوهر وبدلت فى العناصر فأوجدت أشكالا ووظائف تتفاعل مع عصرها، أو تبشر بعصر قادم، بإعادة تفسير نظرية الدراما، دون هدمها أو التنكر لها. فى الكتاب اهتمام بالمفارقة واضح، بحيث يؤسس عليه مبدأ الصراع الدرامى- الذى لا مسرحية بدونه- وهذه "المفارقة" الجاذبة عرفها نقديًا، ومثل لها عمليًا من مسرحية عطيل، ثم فى سياق توضيح حدود البناء الدرامى.

أما ما انفرد به الكتاب عن الآخرين فهو توضيحه لمفهوم الإيقاع فى المسرحية وتفصيله فى الكوميديا وأنواعها. يتجلى الإيقاع من خلال اللغة، وهى ليست مجرد كلمات تتبادلها شخصيات المسرحية، وهنا يستعين بكلمات المخرج الروسى الأشهر ستانسلافسكى (حتى وإن تراجع مذهبه) عن السطح الخارجى والسطح الداخلى للمسرحية، فالأول يجسده الحوار فى اتصاله بالموضوع، أما السطح الداخلى(ولعل كلمة السطح هنا تفتقد قدرا من الدقة) فهو الإيقاع الذى ينم عليه الحوار، وهذا السطح الداخلى يهتدى به المخرج والممثل فى أداء المسرحية، وربما بالغ ستانسلافسكى فربط بين الإيقاع فى المسرحية والإيقاع فى الموسيقى بحيث يمكن اعتبار المسرحية "نوتة موسيقية"، ومهما غالى المخرج الروسى، وتحفظ الدكتور رشدى، فإننا نعيد الإيقاع إلى وحدة الانطباع، والتكافؤ، بحيث تبدو البنية المسرحية بمثابة واقع بديل أجيد تشكيله لكى يقنع بغايات ويحقق وظائف تختلف عن تلك التى نتوقعها أو نمارسها فى واقعنا المعاش، ولن يتمكن الواقع البديل من فرض وجوده إلا بأن تتحقق فيه كثافة أعلى، وجماليات أنقى، وتوازنات أعمق وأصدق.

٢- البناء الدرامى - تأليف الدكتور عبد العزيز حمودة

الدكتور حمودة يشارك الدكتور رشدى فى أن له إسهاما- وإن يكن أقل حجمًا - من أستاذه، ويختلف محتوى كتابه الوحيد فى مجال الدراما أنه حرص على إيراد نماذج من مسرحيات عالمية فى أكثر ما ذكر من قواعد أو عناصر، وكذلك تغلبت التصورات الأكاديمية الماثلة فى البدء من الإغريق- وهو ما لا نعيبه- واصطحاب هذا البدء أينما توجه، وكذلك العناية بالمصطلح وتلمس الفروق، كما صنع فى: الحدث action، والحدوتة fable ، والحبكة _ plot إذ يرى أن تداخلا واضطرابًا لحق بهذه المصطلحات، ويعلق أهمية على إظهار الفروق التى عجز أرسطو- فى رأية- عن تحديدها. إن الحدث فى المسرحية ليس الحدوتة، أو الحكاية أو القصة فى المسرحية، وقد يحدث أن يكون الحدث مشبعًا وقويًا، ولكن القصة مقصرة كما يحدث العكس، وكتاب الدكتور حمودة مزدحم بمقاطع مختارة من مسرحيات عالمية وإشارات إلى شكسبير، وإنس، وتنسى وليامز، وكذلك مسرحيات رشاد رشدى التى نالت اهتمامًا واضحًا، وتوفيق الحكيم الذى استبعد عده كاتبًا مسرحيًا (تقريبا) مع ذكر الأسباب، وإنما عده كاتبا أدبيا.

من أهم ما أضافه كتاب "البناء الدرامى" ما يدخل فى صميم عنوانه وهو "البناء" وعلاقة مفهوم البناء بما يطلق عليه "تعدد المسارات" أو الروافد، وهو يرى- بحق- أن قاعدة الوحدة "فى المسرحية لا تعنى أن تنحصر فى حدث واحد، أو شخصية واحدة، فهذا التوحد لا يرفض وجود مسارات أو روافد من أحداث صغيرة، أو شخصيات عارضة،

موافقة أو مناقضة، ولكن من المهم أن يكون التصور الكلى فى النهاية، يصب فى رؤية يمكن استخلاصها (هى ما أطلق عليه لاجوس آجرى مصطلح المقدمة المنطقية) يستعين المؤلف بمثال من الطبيعة: القمر المحاط بأجرام أخرى تقل عنه حجما، ولكنها محكومة بحركته، تابعة له، ولا تناقض فى أن يكون لأحد هذه الأجرام مساران: مسار يتفق مع حركة الكوكب الأم، ومسار يناقضه، ومع هذا لا تتحطم الوحدة الموجودة، ولا تنتج فوضى فى الكون، ما دامت هذه الحركة الفرعية المعارضة، محسوبة فى علاقتها مع المسار الرئيسى وجزءًا منه، فى خدمته.

٣- عن التجريب سألونى - تأليف الدكتورة نهاد صليحة

مادة هذا الكتاب ثمرة متابعاتها لمهرجانات المسرح التجريبى منذ عرفتها القاهرة(بدأت عام ١٩٨٨) وحتى عام صدور الكتاب بعد تلك البداية بعشر سنوات، وقد حقق ثلاث إضافات لم تكن فى سابقيه:

١- إنه اهتم بالتجريب، وما أسفر عنه من ظهور اتجاهات مستحدثة، متمردة على الموروث المسرحى.

٢- إنه جمع بين التمرد فى مجالى التأليف والإخراج، بما يعنى أنه لم يتوقف عند "النص"، وقد تجاوزه إلى ما يعد تغييبا للنص، والاستغناء بالحركة: فن البانتومايم .

٣- إنه عنى برصد المؤلفين (والمخرجين) الشبان، الذين لم يصل جهدهم- بعد- إلى صفحات الدراسات الأكاديمية، ولم تعقد عن كتاباتهم بذاتها فى صورتها الشاملة دراسات أو ندوات.

بدأ الكتاب بنظرة تاريخية ربطت مفهوم التجريب بمفهوم يسبقه فى مصر، هو المسرح الطليعى، وفى "تساؤلات أولية" امتد الرصد التاريخى إلى منبع الطلائعية أو التجريبية فى المسارح الغربية، وهنا ظهر الفرق بين الأصل والصدى، فالتجريب هناك استند إلى تحولات مجتمعية وفكرية، وثورة علمية تكنولوجية أخذت مظهر الثورة الثقافية التى استلزمت تجديدا فى المفاهيم الفنية ووسائل العرض على السواء، ومنها التمرد على أدبية المسرح الماثلة فى هيمنة النص المرسوم محدد الخطوات، ثابت التقنيات. وبعد الامتداد (المكانى إلى الغرب) يمتد الرصد(الزمانى) إلى الإغريق ليكتشف الطليعى وكيف أنه كان بمثابة الخميرة الفاعلة أو المؤثرة فى مختلف عصور المسرح. فى كل هذه الجوانب تختلف دوافع التجريب عندنا، كما تختلف تجلياته، إذ نسلم بأن مجمعاتنا لا تعيش عصر ثورة، ولا تغيير إلا ما هو من طبيعة التطور والتدرج من ثم اختلفت كالأهداف ترتيبًا على اختلاف الدوافع، فالأسئلة المثارة عندنا تبحث فى موضوع الهوية، وتحاول أن تجد توافقا بين الأصالة والمعاصرة، وفى إطار الأمرين جميعًا ظهرت الدعوة إلى المسرح الاحتفالى، ومسرح الفوانيس ومسرح القهوة أو الحجرة والمسرح الفقير، وغيرها. وفى إطار التجريب عاد المسرح المرتجل، واشتراك الجمهور فى العرض، كما وظفت الفنون الشعبية.. بما قد يعنى أن مبدأ التجريب يحاول أن يجد لنفسه أسباب وجود مستقلة عن موقع الصدى للمسرح الغربى.

من المهم أن كتاب الدكتورة نهاد صليحة، عرف، وإن يكن بإيجاز غير مشبع- بنصوص تجريبية حملت الإشارة إلى موضع التجريب فيها، لكل من محسن مصيلحى (درب عسكر) ومحمود أبو دومة (جاءوا إلينا غرقى- البئر- رقصة العقارب) ومحمود نسيم (مرعى الغزلان) وحمدى عبد العزيز (حدوتة مصرية) وفاطمة قنديل (الليلة الثانية بعد الألف) _ فضلا عن الإشارة إلى التأليف الجماعى (مسرح الورشة) والتعريف بمجالات التجريب فى الإخراج المسرحى.

* * *

إن جملة ما أشارت إليه هذه المقدمة الأولى، مما لم نتطرق إليه فى هذا الكتاب، فرأينا من واجبنا الإشارة إليه مستقلا، لنبدأ معا "على بياض" !!

٢ـ مقدمة ثانية

«المسرح أبو الفنون»....

هذه العبارة شائعة ومتداولة، وهى حقيقة إلى حد بعيد، وليست هذه الأبوة راجعة إلى السبق الزمنى، فالمسرح من أقدم الفنون، ولكنه ليس أقدمها، والمنطق والمشاهدة يحكمان بأن الفنون الفردية تسبق الفنون الجماعية فى الوجود، والفن المسرحى نفسه- كما تدل بداياته عند الإغريق- بدأ بممثل واحد، ثم أضيف إليه آخر، ثم ثالث، عبر تجارب مستمرة. فالغناء الفردى فى شكل أنشودة أو قصيدة، والغناء الجماعى فى المعابد والاحتفالات الشعبية يسبقان الإنشاد الذى يتردد

بين أكثر من شخص، أو بين شخص أو أكثر وبين الكورس أو الجوقة، ومع هذا فإن المسرح أبو الفنون بالفعل، والنشاط المسرحى يمكن أن يكون معيارًا صادق الدلالة على المستوى الاجتماعى والحضارى والسياسى فى وطن ما، وهذا ما يمكن أن نصل إليه من خلال قراءة متأنية لتطور فن المسرح فى بلدان مختلفة، عبر مراحل حضارية متعاقبة، شهد فيها الازدهار، والانكماش، بل والاختفاء الكامل أحيانًا.

«المسرح أبو الفنون" لأنه فن مركب، يقوم على التنسيق بين أنشطة مختلفة لأداء غاية واحدة هى إقامة عرض أمام جمهور من المشاهدين، وفى هذا تختلف المسرحية عن القصيدة أو القصة. إننا نتلقى"القصيدة" من فم الشاعر كما أبدعها وألقاها، وقد نقرأها مكتوبة بالشكل الذى أرادنا أن نتلقاها به، ووزن القصيدة وإيقاعها يحكم- إلى حد كبير- الطريقة التى نقرأها بها. ونتلقى"القصة" مكتوبة موزعة على الورق بالنظام الذى أراده القاص، وفى حدود ما أراد من حوار، وما سجل من أوصاف، وما فسر وحلل من سلوك الشخصيات ودلالات الأحداث، فالأمر فى الشعر وفنون القص محكوم باللغة، محدد بدلالاتها المعجمية والعرفية وقرائن السياق، مع الاعتراف بوجود فروق فى الإحساس والفهم ترجع إلى ثقافة المتلقى، ونوع تجربته الخاصة مع اللغة والناس والأشياء، لكن هذه الفروق لا تنال من صميم القصيدة أو القصة. وهذا ما لا يتوافر للمسرحية، فالنص المسرحى، وحتى يصل إلى المشاهد، يمر بسلسلة من الوسائط الأساسية التى لا يمكن الاستغناء عنها، وهذه الوسائط تترك

بصماتها على النص المكتوب، وتغير فيه بدرجة أو أخرى، بل إنها قد تغير طبيعته تمامًا، وإن كان هذا نادرًا ما يحدث. وأهم هذه الوسائط: المخرج المسرحى الذى يختار النص أصلا، ويعين فريق التمثيل الذى يرى أنه يناسب فى قدرات الأداء حاجات هذا النص، ولا شك أن المخرج، وهو يختلف عن المؤلف فى ثقافته وذوقه وفهمه لطبيعة الحركة على المسرح، وسيتدخل مرة أخرى باختياره لفريق التمثيل، وهذا الفريق بدوره سيترك أثرًا آخر، إذ أن لكل ممثل طريقته وفهمه للشخصية التى يقوم بأدائها، وصحيح أن الممثل يتبع إرشادات المخرج وتوجيهاته، ويحاول أداء الدور كما شرحه المخرج، لكن تنفيذه سيظل معبرا عن مقدرته الخاصة، ومدى اقتناعه بالشخصية، ومدى توافقه أو عدم توافقه مع زملائه الآخرين المشاركين فى أداء المسرحية.

المخرج المسرحى والممثلون أهم الوسائط المؤثرة فى رحلة النص المسرحى ما بين الكاتب والجمهور، وهناك وسائط أخرى أقل خطرًا ولكنها مؤثرة أيضًا، مثل"الديكور" أو المناظر المسرحية، والموسيقى التصويرية، والإضاءة... إلى آخر الأعمال الفنية المصاحبة للعرض. فالمسرح أبو الفنون لأنه ينسق بين جهود فريق متنوع لأداء عمل واحد، والمسرح أبو الفنون لأنه ترك أثرًا فى تنمية هذه الفنون ذاتها وترقية أسسها الجمالية، فالانسجام والتوافق بين الكلمة، والحركة والموسيقى والمنظر ودرجة الصوت وتوزيع الإضاءة، بحيث يخلق هذا كله حالة فكرية وانفعالية معينة، هو من قدرات ومتطلبات المسرح دون غيره من

الفنون، ولم يتسع فن للإفادة من النحت، والرسم، والزخرفة، والنجارة، والحدادة ، والموسيقى، والشعر، والنثر بأنواعه كالرسائل والخطب والحكايات، والمؤثرات الحركية والصوتية والضوئية، لم يتسع فن لكل هذه الأنشطة كما اتسع فن المسرح، وهى لم تتجمع فى مكان واحد غير خشبة المسرح.

وقد استطاع فن المسرح أن يواكب جميع أنواع التطور التقنى وأن يفيد منها، ويظل- مع ذلك- محافظًا على سماته الأساسية، كما تطورت لغة المسرح واتجاهاته الاجتماعية والفكرية، دون أن تتأثر مقوماته الأصلية. كان المسرح الإغريقى، ومثله الرومانى من بعد، يقام على منصة تتوسط ساحة واسعة، ويحيط المشاهدون الجالسون فى مدرجات بهذه المنصة. وهذا يعنى أنه لم تكن مناظر أو موسيقى مصاحبة أو مؤثرات صوتية، بل لم يكن الممثلون يظهرون بوجوههم الحقيقية، وإنما يضعون أقنعة، وهذا العمل قد ألقى الجهد كله على الشاعر- مؤلف المسرحية التى كانت تكتب شعرًا ـ فبمقدار قوة الشعر وعمق الفكرة فيه يكون التأثير فى المشاهدين، حيث ينحصر عنصر الإبهار فى النص المسرحى، ولا مجال لمداراة ضعفه بالملابس أو"الاستعراضات" الغنائية، أو تحريك المجاميع كما يحدث فى أيامنا، ثم بدأ بناء القاعات الفسيحة، وصارت خشبة العرض تتصدر القاعة وكأنها منصة خطابة، ومن ثم عزلت عن سائر القاعة بأربعة حوائط، لا يلبث أحدها أن يسقط حين تنفرج"الستارة" عن الممثلين. وهنا بدأ الاهتمام بالمنظر المسرحى، وبعد ذلك بالموسيقى، وقوى

عنصر "الإيهام" فى صناعة المسرحية، أى أن الاتجاه العام هو عزل المشاهد للمسرحية عن الحياة خارج المسرح، ونقله- تطورًا وإحساسًا - إلى خشبة المسرح وكأنه يرى حياة حقيقية، وليس تمثيلا لواقع موجود فى الحياة العريضة خارج قاعة العرض. وقد ساد هذا النمط طويلا إلى أن ظهرت اتجاهات حديثة ترفض عملية الإيهام هذه، مثل المسرح الملحمى(البرختى... نسبة إلى الكاتب الألمانى برتولد برخت-توفى١٩٥٦)، الذى يقول رائده: إن المتعة هدف من أهداف المسرح، وأكبر متعة هى تلك التى تسببها المشاركة الفعالة من المتفرج بالنسبة للمسرحية، ومشاركته تتجلى فى قدرته على نقد ما يجرى على الخشبة- وليس الاندماج فيه- والقدرة على تطبيقه فى الخارج، إذا ما كان القرار الذى اتخذه المشاهد فى جانب وجهة نظر المؤلف. ثم ظهر مسرح العبث عقب الحرب العالمية الثانية، وهو يقوم على رفض عملية الإيهام أيضًا، ولكن له وسائله الخاصة، فالعبثيون- بشكل عام- يرون أن العالم لا معنى له، وأن قانونه الوحيد هو الفوضى، وأن الإنسان فى حالة صراع دائم مع هذا العالم لتحقيق أمل لن يتحقق، ومع ذلك فإن على كل إنسان واجبًا هو أن يكتشف عالمه الخاص، وحقائقه التى يقرها هو من وجهة نظره الذاتية، ولتحقيق هذه الأهداف أو بعضها يختار العبثيون- وعلى رأسهم بيكت ويونسكو- أن يؤلفوا فى إطار المسرحية الواحدة بين أحداث غير معقولة، وإن كان من الممكن فهم كل حدث جزئى على حدة، لتأكيد عزلة الإنسان برغم ما يحوطه من زحام، وما يشعر به من إحباط وعدم جدوى أى

شىء، فإن العبثيين لا يهتمون بتحديد زمن المسرحية أو العصر الذى تجرى فيه، أو المكان الذى تتحرك فيه الحوادث والشخصيات، كما أن الشخصيات نفسها قد لا تحمل أسماء، أو سمات مميزة لفرديتها، بل قد تحمل سمات غير إنسانية، وحوار الشخصيات لا ينم على تواصل وتفاهم، بل على تقوقع كل فرد على نفسه، وكأنه يخاطب ذاته، مع أنه- مظهريا- يخاطب الآخرين. إلى آخر هذه المبادئ التى اعتبرت لا مسرحية، أو ضد المسرحية. ومع هذا فإننا لا نستطيع أن ننفى وجود الأسس الدرامية فى المسرح العبثى أو الملحمى من قبله، كما أن التيار النمطى للمسرحية ظل سائدًا أيضًا.

وقد أفاد فن المسرح من الإمكانات التقنية الجديدة، فوجد المسرح الدائرى، واستعان المسرح بالسينما والفيديو والعرائس والفانوس السحرى، وأصبح من خلال هذه الإمكانات يستطيع أن يتطرق إلى موضوعات جديدة، وأن يطرحها بأساليب غير تقليدية، تختلف كثيرا عما جرى تجريبه أو ابتكاره فى كل العصور السالفة. وحين اتسعت المدن وترامت واشتد الزحام، فإن المسرح وصل إلى جمهوره عن طريق التليفزيون، ومع هذا فإن قاعات العرض لا تزال عامرة بالرواد. وهنا ندرك أن المسرحية المنقولة عن طريق شاشة التليفزيون ستكون وسطا بين العمل التليفزيونى والعمل المسرحى، لأن"جمالية" التشكيل الفنى المسرحى لا تأخذ تمامها إلا بالمشاهدة على الخشبة ذاتها وبكامل امتدادها وعمقها وبوجود المشاهدين جمهور يشاركه التلقى.

على أننا ينبغى أن نتذكر أنه ليس فى استطاعة التليفزيون أن يبث إلى مشاهديه "كل" مسرحية، مهما كانت درجة جودتها.

٣- مصادر التجربة الفنية

لا تختلف مصادر التجربة فى الفن المسرحى عنها فى سائر الفنون، إنها متنوعة بمقدار تنوع مصادر المعرفة الإنسانية، فكل ما يقع تحت إدراك العقل، ويمكنه أن يستخلص منه معنى جديدًا، أو فكرة أو يلهمه رؤية، يصلح لإمداد الكاتب المسرحى بموضوع، يستطيع إذا ما أعمل فيه تأمله، أن يشكل منه عملا مسرحيًا ناجحًا. والذى نَحرص على تأكيده هنا، أنه ليس هناك تلازم حتمى بين التجربة الفنية والممارسة الحياتية العملية، بحيث يوصف العمل الفنى الذى استمده الكاتب من تجربته الذاتية المباشرة بأنه عمل فنى صادق، ويوصف غيره بأنه أقل صدقًا، أو بعيد عن الصدق. قد يكون مفهومًا أن الكاتب حين يستمد موضوعه من أمور مارسها بنفسه أو شارك فيها، يكون أقرب إلى التعبير عن الواقع المرحلى، والتفطن لجوانب دقيقة وخفية فى السلوك الإنسانى، والخبرة بطبيعة الموضوع الذى يتناوله. ولكن "الصدق" بالمعنى الفنى لا يرتبط بأن يكتب الأديب معتمدًا على تجاربه المباشرة فى الحياة العملية، أى من خلال ممارسة العلاقات الاجتماعية والوظيفية فقط. إننا إذا حددنا مجال "الصدق الفنى" بهذه الدائرة المحدودة نكون قد حجرنا على الأدباء والكتاب، وسجناهم بين أسوار المعايشة العملية، وكأننا نقول لهم: لا تكتبوا إلا

فى أمور لمستها أيديكم، وعايشتموها بشكل عملى مباشر، وإلا فإن ما تكتبونه لن يكون صادقًا!!

ليس هذا القول من الصواب، والصدق الفنى يختلف كثيرًا عن الصدق بالمعنى الأخلاقى، فهذا الأخير ينحصر فى وصف ما حدث فقط، وتجنب إضافة أى شىء، حتى ولا تفسير ما حدث. والاكتفاء بوصف ما جرى لا ينتج فنًا، بل لا يقنع القارئ أو المشاهد. إن الحياة لا تقدم لنا عملا فنيًا كاملا، إنها تقدم المادة الأساسية للعمل الفنى: الفكرة، أو الحكاية، أو الموضوع(المادة الخام)... ولكن الكاتب المبدع هو الذى يشكل الفكرة أو يمنح الحكاية معنى، أو يعيد تركيب الموضوع بحيث يبدو منطقيًا، مقنعًا للقارئ أو المشاهد.

إن"الصدق الفنى" يبدأ من قاعدة"الإقناع" ويستطيع القارئ أو المشاهد العادى للمسرحية أن يشعر بصدقها حين يحس بأنها تعبر عن أمور وقضايا حقيقية، وتعرضها عرضًا أمينًا مقنعًا، وتنتهى بها إلى نتائج بعيدة عن الافتعال والتعسف والمبالغة. أى أن الكاتب حرص على إيقاظ الإحساس بالواقع، استطاع أن يضمن المشاركة بالخيال والانفعال والتفكير من المتلقى، سواء كان قارئًا أو مشاهدًا. هذا معناه توسيع دائرة ما يراد بمصطلح"مصادر التجربة الفنية" بما يتجاوز بكثير حدود المشاركة العملية فى الموضوع.

ليس باستطاعة كاتب مسرحى أو روائى أن يكون قاتلا، ولصًا، وعاشقًا، ومرتشيًا، ومحاربًا شجاعًا فى معركة، وخائنًا جبانًا، وأسيرًا

فى زنزانة، ومرابيًا، وزعيمًا شعبيًا محبوبًا، ونجمًا رياضيًا أو سينمائيًا، وعالمًا مكتشفًا... إلى آخر قائمة الأنشطة الإنسانية التى يمكن أن يكون أصحابها أبطالا لأعمال فنية ناجحة، وقد كانوا بالفعل، وقد كتب هذه الأعمال أدباء لم يعيشوا- من الناحية العملية- تجارب هذه الشخصيات، ومع هذا كانت كتاباتهم الفنية غاية فى الاتقان والإقناع.. أى الصدق. وقد تحقق هذا لأن هؤلاء الكتاب استطاعوا أن يعايشوا الموضوع، والشخصيات التى تقوم به، معايشة ذهنية وخيالية عميقة، استطاعت أن تنفذ إلى جوهر التجربة، ومغزاها، أى دلالتها الإنسانية، ولأن هؤلاء الكتاب يملكون أدوات الفنان الصادق، وعلى رأسها القدرة على الحلول فى داخل الموضوع، واستبطان الشخصيات التى تمثلها على مسرح الحياة، والاستبطان يعنى تجاوز ظاهر الشخصيات إلى باطنها، أى تصوير جوانبها النفسية الداخلية: حركتها الذهنية، مشاعرها، دوافعها، ردود أفعالها، ثم القدرة على التعبير، فأول ما يميز الكاتب بعد هذه القدرة على الإحساس، هو القدرة على تحويل أفكاره وأحاسيسه إلى لغة تناسب الموضوع، وتناسب الشخصية، أو الشخصيات التى تقوم بهذا الموضوع، وتملك القدرة على أن تجعل القارئ أو السامع أو المشاهد يغادر عالم الواقع إلى عالم الفن الذى يرسم واقعًا بديلا، تجسده اللغة.

هكذا ينبغى أن نعرف أن مصادر التجربة الفنية لدى الكاتب المسرحى، أو الكاتب القصصى، ليست محصورة فى ممارساته الحياتية ولا ينبغى أن تكون، بل إنه يستمد تجاربه من ممارساته،

ومشاهداته، وما يسمعه من الآخرين، ومن معارفه العامة فى العلوم، والتاريخ، والجغرافيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ومن الأساطير ومن القصص الدينية، ومن قراءته لأعمال فنية سابقة، يرى أن يعارضها فكريا، أو يعيد تفسيرها، وعلى ممر التاريخ الفنى، كتبت أعمال مسرحية عظيمة استقيت أفكارها الأساسية من هذه المصادر المتنوعة، وحققت شرط الصدق الفنى، لأنها استطاعت أن تصور فتحسن التصوير، وأن تطرح أفكارا جادة، وأن تكتب بلغة فنية راقية.

سنكتفى بمصدرين من مصادر التجربة الفنية، وهما الأساطير والحكايات الشعبية، وقد نصدم حين ندرك أن الإنسان المعاصر(العادى) يشعر بالاستخفاف بالأساطير القديمة ويعتبرها مجرد خرافات مضى عصرها، وعبرت عن طفولة الفكر الإنسانى، وانتهى أمرها بانتهاء هذه الطفولة، إذ أننا نعيش عصر"العقل" وعصر"التحليل" ولا مجال للوقوف عند ما لا يصدقه العقل، ولا يشهد بوجوده المعمل، ولا يقبل التحليل!!

ولكن علماء الأساطير وعلماء النفس والاجتماع، والشعراء والأدباء بعامة، لهم رأى أخر فى الأساطير القديمة. من الصحيح أنها تحمل ملامح طفولة الجنس البشرى، ولكن: هل نستطيع أن نجزم- بشكل قاطع- أن البشرية قد تجاوزت الطفولة بحيث لا نجد أثرا لهذه الطفولة فى مجتمعات عصرنا؟ إن تأمل حياة الإنسان"الفرد" تؤكد- عضويًا ونفسيًا وعقليًا - أن الطفولة وإن كانت مرحلة عمرية، يغادرها

الإنسان إذا ما بلغ الرابعة عشرة مثلا، تبقى آثارها وملامحها لاصقة بالشكل والانفعال والتفكير، مصاحبة للإنسان فى كل المراحل التالية.

هذا جانب، وهناك جانب آخر يتعلق بقراءة الأسطورة، فالإنسان البدائى كان يعتقد أن الأسطورة تعبر عن حقيقة واقعة، فحين كان شعراؤه وكهنته يصنعون القصص عن الآلهة فى قمم الجبال الشاهقة وعن صراعهم، وحروبهم من أجل الإنسان، أو ضد الإنسان، أو من أجل الانفراد بالسلطة، أو السيطرة على الكون.. كان هذا الإنسان يعتقد بإخلاص أن هذه أمور حقيقية، وكانت تؤثر فى أفكاره، وفى سلوكه، أى أنها تصبح جزءًا أساسيًا فى تجربته الحضارية، وموجهًا حقيقيًا لتطوره الإنسانى، أما الإنسان فى عصر العلم، ومنذ مئات السنين، وقد ظهرت الأديان السماوية فى حياته، وأصبح مطلوبًا منه أن ينبذ الأساطير، التى تناقض معتقده الدينى، فإنه- بعد رد الفعل الذى صنعه الإيمان الدينى- قد عاد إلى تلك الأساطير يقرؤها فى ضوء العقل، وضوء الخبرة بالنفس البشرية، ومن ثم راح يعيد اكتشاف ما فيها من رموز قابلة للتفسير، أو لأكثر من تفسير، ومن هنا كانت العودة إلى الأساطير، وصلاحيتها قديمًا وحديثًا، لأن تكون مصدرًا من أهم مصادر التجربة الفنية.

٤- أسطورة بجماليون، ومسرحية برنارد شو

أسطورة"بجماليون" من أشهر الأساطير الإغريقية، وقد اكتسبت شهرتها الأدبية حين استمد منها الكاتب الأيرلندى الحديث"برنارد شو"

أصل الحكاية التى بنى عليها مسرحيته، وهى تحمل نفس الاسم، كما أصبحت الأسطورة أكثر ذيوعًا بين عامة المثقفين العرب بعد أن كتب"توفيق الحكيم" مسرحيته بعنوان"بجماليون" أيضاً. وقد كتب"شو" عمله الفنى سنة١٩١٢، فى حين كتب الحكيم عمله سنة١٩٤٢، وقد اطلع على مسرحية"شو" ولكنه اتخذ لنفسه مسارًا يختلف تمامًا عن نهج الكاتب الاشتراكى، ذى الأسلوب التهكمى اللاذع، والموقف الحضارى المتميز. وقبل أن نبسط القول فى الأسطورة وأساليب تناولها، سنذكر أنها حولت إلى مسرحية غنائية بعنوان"سيدتى الجميلة"، وقد اقتبست منها مسرحية هزلية عرضت فى مصر فى الستينيات،بالعنوان نفسه.

أصل الأسطورة عن شاب إغريقى، فنان، صانع تماثيل(بجماليون) كان يكره النساء لكثرة ما رأى من صفاتهن التى لا تروقه، ومن ثم قرر عدم الزواج، ولكن، لأن غرائزه الكامنة تأبى هذا العزوف، فإن خياله قد امتلأ بصورة امرأة مثالية، خلت من كل العيوب التى رآها فى النساء، وقد جسد"بجماليون" هذه الصورة المثالية فى شكل تمثال لامرأة من العاج على قاعدة من الرخام، ما لبث أن أحس بقوة الارتباط به، حتى أطلق على المرأة التمثال اسمًا (جالاتيا) وقضى الساعات الطويلة يتأملها ويزينها بكل ما تتزين به النساء من حلى وثياب وعطور، فإذا اضطر لمغادرة بيته لأمر قاهر، وضع مساعده نرسيس على الباب ليحرس التمثال، ويعنى به فلا يترك ذرة غبار تلامسه. ذات يوم ذهب بجماليون إلى المعبد ليقدم صلواته وقرابينه، وهناك راح

يدعو الآلهة- فى لحظة ضعف واعتراف بحبه للمرأة- أن تمنحه زوجة، وإذا كان لم يجرؤ على أن يطلب من الآلهة أن تحول تمثاله الذى يعشقه إلى امرأة نابضة بالحياة، فإنه دعا الآلهة أن تمنحه فتاة شبيهة به. وكانت المفاجأة أنه حين عاد إلى بيته، وجد أن الآلهة قد استجابت لضراعته، فحين أقبل على التمثال يقبله، لامس شفتين دافئتين، وحركة حياة، وما لبثت"جالاتيا" أن تضرج وجهها خجلا لقبلاته.

هذا مجمل الأسطورة.

حين اختار"شو"هذه أسطورة بجماليون ليصور من خلالها جانبًا من مبادئه وأفكاره، ونظرته إلى العلاقات الطبقية وصلة ذلك بماهية الإنسان بصفة خاصة، فإنه رأى أن يغادر الجو الأسطورى تمامًا، بكل ما ينطوى عليه من خرافة ووثنية وخوارق، واحتفظ بنقطة البدء فى حكاية الأسطورة القديمة، دون نقطة الانتهاء، ذلك لأن نقطة البدء تقبل التفسير الواقعى، وبرنارد شو كاتب واقعى تحليلى، حرص على تنقية مسرحيته من أى ملامح رومانسية،أو ميلودرامية، فضلا عن أجواء الخوارق والخرافات التى تعزل المتلقى عن الوعى بالواقع، والدخول فى علاقة جدلية معه.

فى "بجماليون" شو، تنتهى مصادفة إلى لقاء بين بائعة أزهار، من طبقة شعبية هى فى قاع الهرم الاجتماعى(إليزا) وأستاذ فى علم الصوتيات(هجنز) ينتمى إلى طبقة أعلى، ويقرر الأستاذ أن يجرى تجربة على سبيل التحدى، وهى أن يقوم بتدريب إليزا، وذلك بتهذيب

أدائها اللغوى والصوتى، بحيث تتحول الفتاة السوقية الجاهلة إلى المستوى الذى يمثله الأستاذ نفسه، المستوى الأرستقراطى. وهكذا يأخذ فى تثقيفها وتهذيب غرائزها وحركتها ولغتها، وحين ينتهى يدفع بها إلى إحدى الحفلات الراقية، فتبهر بجمالها شهود الحفل، ويدهشهم ما فيها من كياسة ورقة، حتى يظنوها دوقة من أصل نبيل، وربما انحدرت من أصول ألمانية لأن لغتها الإنجليزية تمازجها لكنة تختلف قليلا عن النطق الشائع بين الطبقة العالية.

لم يقع هجنز فى حب إليزا، كما وقع بجماليون فى عشق جالاتنيا، مع أن الأصل الأسطورى قد فسر الرمز فيه على أساس أنه يعبر عن عشق الفنان المبدع لما أبدعه، فالتعلق المبالغ فيه الذى أبداه بجماليون نحو التمثال نابع من أنه هو الذى صنع التمثال، وسكب إحساسه وعواطفه وأسمى خيالاته فيه، فهذا الحب رمز لتعلق الفنان بفنه، ورغبته العميقة فى الامتزاج به حتى كأنهما شىء واحد. ولكن"شو"- على مستوى التفسير الواقعى لعلاقات أبطال المسرحية- جعل"إليزا" هى التى تتعلق بصانعها، بالأستاذ هجنز، وتتقرب منه، ولذا نجدها فى نهاية المسرحية تغضب بشدة، حين تعرف أنها كانت مجرد موضوع لتجربة عملية، وأنه تحدى بها مقدرته وأثبت جدارته، دون أن يعنى بها شخصياً أو ينطوى على أية عاطفة تجاهها، وفى غضبتها تعلن أنها ستنافسه فى مهنته، وأنها ستكون أقدر منه، لأنها تملك الخبرة باللهجة الشعبية بالإضافة إلى لهجة الأرستقراطية التى تعلمتها منه فى معمل الأصوات. ويتركها هجنز لغضبها حتى تهدأ، ثم يترفق

بها حتى تتفهم موقفه، وهنا تكتفى بصداقته، وترضى بزوج آخر كان يلح عليها وتتأبى عليه، وهذا الزوج يحقق لها جانبًا من الطموح، لأنه ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية، ويملك الثروة، وإن كان لا يزاول عملا.

لقد رفض"شو" أن ينهى مسرحيته بزواج بين هجنز وإليزا،فهذا الزواج الرومانسى لا يناسب عمله الواقعى على المستويين: من ناحية النظرة إلى الحياة، ونظرة الواقعيين لا تعطى العواطف دورًا مهمًا فى الحياة، وتجعل المصالح والمادة هى الفيصل فى العلاقات البشرية. ومن ناحية علاقة الفنان بالموضوع الذى يعالجه فنيًا؛ فالواقعيون يرفضون أن يضعوا مشاعرهم الخاصة فى أعمالهم الفنية التى يريدون لها أن تكون بمنأى عن العواطف الشخصية، وبذلك تتحقق الحيدة العملية، والموضوعية، فلا يختلف موقف الروائى أو الكاتب المسرحى من شخصياته، عن موقف العالم فى المعمل من العناصر الطبيعية التى يجرى عليها تجاربه وبحوثه. الفنان- فى رأى شو- يملك الشفافية وعمق الإحساس الذى يبلغ به نوعًا من القدرة على الكشف والاستبطان، وبذلك يصل إلى إدراك الواقع المغلف بالمظاهر الخادعة، وهذا يعنى أن الفنان مشغول بفنه ـ الذى هو أداة اكتشافه- عن كل ماعداه من متع الحياة المألوفة التى يحرص عليه الآخرون. إن متعته الأساسية- إن لم تكن الوحيدة- هى الاكتشاف، وإثراء الخبرة الإنسانية ومعرفة أسرار النفس وقوانين الحياة ومؤثرات الفكر والسلوك. لهذا كله حرص على أن يصور"هجنز" شديد الاهتمام بإليزا،

يبلغ بها أعلى مستويات النجاح، وينفق معها ما لا يحصى من ساعات المحادثة والتدريب، والمعايشة، دون أن ينتهى الموقف إلى علاقة حب، ولقد استبقاها فى بيته، واسترضاها بعد غضبتها العارمة، ولكن ليس من موقف العشق، بل من منطق حرص الفنان على أن يحتفظ بإنجازاته العظيمة على مقربة منه، لأنها دليل امتيازه ومقدرته.

ولمسرحية"شو" دلالة اجتماعية وسياسية لا تخفى، فهو ينظر إلى الفروق بين طبقات المجتمع على أنها فروق شكلية، لا تقوم على اختلاف جوهرى بين الناس، يكفى أن تتغير الظروف حول الشخص ليتغير كل شىء، أن تدرب بائعة الأزهار، وتتزين، لكى تختلط بالمجتمع الراقى دون أن يفطن إلى أحد نشأتها السوقية. وهذا يعنى أن الفروق الاقتصادية، والعادات المتأصلة معًا، هما اللذان يؤثران بقوة فى تشكيل الهرم الاجتماعى.

لقد استطاع الكاتب الأيرلندى العبقرى أن يصنع من أسطورة ضاربة فى أعماق التاريخ عملا فنيًا ذا قيمة عالية، جمالية، واجتماعية، فجاء عمله المسرحى معبرًا عن فكره، مسايرًا لروح عصره، وموافقًا لأصول الفن المسرحى. وفى الوقت نفسه قوى الإيحاء بروح الأسطورة القديمة. لقد وقع"هجنز" على مادة غفل، بلا معنى، بلا هدف، هى"إليزا" ولكنه ما لبث أن جعل منها فتاة واعية، راقية الإحساس، قادرة على التعبير، لها هدفها الذى تسعى إليه، ولهذا نجدها تتحرر من سيطرة صانعها، وتصبح مساوية له تمامًا، ولا شك

أن هذه العلاقة الجديدة ألصق بقيم عصرنا، وأكثر تعميقا لمفهوم المسرحية، باعتبارها عملا واقعيا، كتبه مؤلف اشتراكى يؤمن بالعدل الاجتماعى، كما يؤمن بالمساواة الفطرية بين البشر.

٥- بجماليون توفيق الحكيم

حين اختار توفيق الحكيم أسطورة"بجماليون" الإغريقية، لكى يجعلها منطلقًا لإحدى مسرحياته، التى أطلق عليها نقاده اسم"المسرحيات الذهنية" أو مسرحيات القراءة، وذلك سنة١٩٤٢، فإن تجربة"برنارد شو" كانت أمامه، ولكنه خالفها فى كل شىء. ولسنا نستطيع أن نعيد هذه"المخالفة" إلى الحرص على إبراز الأصالة واستقلال الرؤية، فليس صعبًا على كاتب مثل الحكيم أن يثبت أصالته وقدرته على الابتكار مع الالتزام بالمستوى الواقعى الذى ساق فيه"شو" حوادث مسرحيته وشخوصها. ويمكن أن نجد أكثر من سبب حمل"الحكيم" على الإبقاء على الجو الأسطورى فى مسرحيته، كما احتفظ لها بأسماء أشخاصها وطبائعهم. فنذكر أنه فى مرحلة نشاطه المسرحى المبكر كان حريصًا على اتباع نصيحة أسديت إليه فى فرنسا مؤداها:"ابدأ من البداية"، بمعنى إنك لن تستطيع أن تتقن الحرفة المسرحية إلا إذا تمرست بالكتابة على كافة الأساليب بدءا من طريقة الفن المؤسس للمسرح، وهو الفن الإغريقى!! كما أن الحكيم كان حريصًا على إدخال المسرح العربى الناشئ فى الإطار المحكم

للأدب العربى الذى لا يعترف إلا بالشعر والنثر الفنى، أما القصص والمسرحيات فإنها- فى زعم الآراء الجاهزة الجامدة- ليست من الأدب، وإنما هى من فنون اللهو والتسلية، ومن هنا كان حرص"الحكيم" على جدية الفكرة، وعمق الحوار، ورصانة التعبير. لقد ضحى بالجمهور العريض عن عمد، واكتفى بأن يقيم مسرحه داخل الذهن ويجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز، واستعاض بالفكرة عن الحادثة، وصارت المفاجآت فى صراع الأفكار وليس فى تعاقب الحوادث(هذا ما يقوله فى مقدمة المسرحية المطبوعة)، وهذه التضحية الغالية كانت من أجل جمهور آخر ينتسب إلى مستوى مختلف، حرص"الحكيم" على أن يبقى صلته به، وأن يكسبه إلى جانب فن المسرح، ولقد وفق فيما هدف إليه. وهناك سبب آخر هو أن "الحكيم" كان يصور فى مسرحيته نوعا من الصراع الداخلى فى أعماق الإنسان المبدع، للفنان، من الصعب أن يصور أو يحلل على مستوى الواقع المباشر. لا شك فى أن "شو" قد عرض جانبا من قضية العلاقة بين الفنان وفنه، نلحظها فى حرص"هجنز" على استبقاء"إليزا" على مقربة منه، على الرغم من رفضه أن يتزوجها، ولكننا نحسب أن الخط الرئيسى فى مسرحية"شو" كان أكثر اهتماما بموضوع العلاقات الاجتماعية وتأثرها بالأطر الطبقية السائدة. أما"الحكيم" فقد جعل من القضية الأولى العمود الفقرى، أو لنقل"المقدمة المنطقية" لمسرحيته.

يظهر في مسرحية"الحكيم" "بجماليون" باسمه وطبائعه، نجده يصلي لأبولون،إله الفن والإبداع، ويرفض التضرع لفينوس إلهة الحب والجمال، لأنه ناقم على جميع النساء حتى لو كانت إحداهن إلهة!!، ويصب أحلامه- كما في الأسطورة- في امرأة صنعها وفق خياله وأمانيه ومثالياته الخاصة. وهذا الموقف الذي لا يخلو من تناقض يكشف إلى أي مدى انقسم"بجماليون" على نفسه، ولقد ظل يعاني هذا الانقسام حتى سقط صريعًا في نهاية مسرحيته. ها هي ذي"جالاتيا" وقد فاضت بدفء الحياة وحرارة العاطفة، وقبل أن تمتهن الجمال السامي بمزاولة الأعمال اليومية، وتمسك بالمكنسة، تكتشف مهنة زوجها، أنه صانع تماثيل، ولكنها تكتشف ما هو أكثر من ذلك: لقد وضع كل مواهبه وآماله ومشاعره في تمثال واحد أخير، ليس بمقدوره أن يصنع شيئًا بعده.. وتشعر الزوجة بأن منابع القلق في نفس زوجها عميقة الغور، وأنها ليست المحبوبة الكاملة، وإنما المحبوبة هي تلك التي صنعها بجماليون:

جالاتيا : لن تزعم بعد الآن أني وحدي حبيبتك؟

بجماليون: بل أنت كذلك في كل حين يا جالاتيا؟

جالاتيا : إني لست كل حياتك، وكل قلبك، وكل حبك؟

بجماليون: بل أنت كذلك

جالاتيا : وذلك التمثال الذي تحدثني عنه؟

بجماليون : هو .. هو أيضًا كذلك!

جالاتيا : لا .. لست أريد أن تشرك معى شيئًا

قد يظهر فى هذه الفقرة ضيق المرأة بكل ما يصرف زوجها عن الاهتمام به، حتى وإن يكن عمله ومصدر رزقه، وقد نجد دلالة سيكولوجية فى غيرة المرأة الواقع، من المرأة الحلم، حتى وإن تكن هى نفسها مثار الحلم. وسنجد- انطلاقا من بجماليون- أنه يعيش مع تصوراته للأشياء أكثر مما يعيش مع الأشياء ذاتها، وأنه يؤثر التعلق بالمستحيل، وينفر من الممكن، لأن حدود الممكن، هى ذاتها حدود الواقع والمألوف.

وقد أراد"الحكيم " أن يجعل هذا الموقف تقريرًا لقضية تشغله، تقوم على ثنائية عبر عنها فيما بعد بـ"التعادلية" أما هذه القضية فهى:"التعارض بين الفن والحياة". يقول "بجماليون" لزوجته حين وجد فى يدها مكنسة:" لست أنت أثرى الفنى، إنى لم أصنع امرأة فى يدها مكنسة". وحين يرى ندمها وحزنها، ويرغب فى استرضائها، يقول لها:"نعم ... أنت زوجتى المحبوبة، ولكنك لست أثرى الخالد".

إن تعارض الفن والحياة قضية شائكة لا نقبل التسليم بها، ولو كانت الحياة نقيضًا للفن لما كانت مصدرًا له، ولكان اعتناق أحدهما يعنى فناء الآخر أو نفيه. إن"بجماليون" لم يصنع"جالاتينا" من فراغ، لقد استمد حلمه من الواقع، واقتطف لتمثاله أحلى وأبهى ما فى جميع النساء، وهذا الانتقاء لا يعزل الفن عن الواقع ولا يجعله فى حالة تعارض معه، ومن الصحيح أن الأمر- كما يقول- أن الحياة تعطى

أشياء لا يعطيها الفن، وأن الفن أجمل وأكمل من الحياة، ولكن هذا لا يعنى وجود تعارض، لأن التعارض يؤدى إلى إمكان الاستغناء عن أحدهما، وفى هذه الحالة يكون الآخر أكثر نقاء وفائدة، ولكن واقع المشاهدة يدل على نقيض ذلك، فلا الحياة ستكون أكثر بهاء دون الفن، ولا باستطاعة الفن أن ينطلق متحررًا من قوانين الحياة وماديات الحياة.

إن حيرة الفنان بين الحياة والفن لا تعنى التعارض، بقدر ما تعنى عجز الفنان عن التعبير عن الواقع وابتعاد فنه عن المنابع الحقيقية له، ولقد صنع"بجماليون" تمثالا رائع الحسن، دبت فيه الحياة، فعشق الجمال المثالى مجردًا من الحياة، وحين دبت الحياة فى التمثال لامسه النقص، هذا كله صحيح، ولكنه لا يبرر صيحته فى وجه الآلهة:"ردوا إلى عملى وخذوا عملكم"، لأنه كان باستطاعته أن يجمع بين عمله وعملهم، لو أنه ظل على أرض الواقع، يتفهمه، ويتعامل معه، من ثم يستطيع أن يطوره.

من هنا فإننا نرى فى هذه المسرحية وجهًا لا نريد أن نطلق عليه ما أطلقه"الحكيم" وهو الذهنية، أو الفلسفة، وإنما نفضل اعتبارها مسرحية سيكولوچية. إنها تصور حالة أو صنفًا من المبدعين، ذلك الصنف الذى لا يعرف ماذا يريد بالضبط، ولا نعنى: ماذا يريد فى حياته وحسب، بل ماذا يريد من فنه أصلا؟ من أين يستمده وإلى أية غاية يوجهه؟. فى المسرحية، فى حوار بين فينوس وأبولون، أظهرت

فينوس إعجابها "بإيسمين" التى تركت أثرًا قويًا فى علاقة حبيبها "نرسيس" بالحياة، فقالت عنها إنها: "التى قد استطاعت أن تخلق بالحب"، فقال أبولون معقبًا: " عجبا .. كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن". وهنا مغالطة تتعلق ببجماليون، فهو لم يخلق تمثال جالاتنيا بالفن وحده، بل بالفن والحب معًا، لقد تجسد الشوق إلى الكمال النسوى فى تمثال بديع نبع من الحب،وانتهى به إلى الحب!! فى البداية: الحب كان خيالا متحررًا من الشكل، وفى الخطوة التالية: كان الحب مجسدا فى شكل، ثم تبدأ الحيرة حين يكتسب "الشكل" حياته الخاصة، ولا نريد أن نقول إنه اكتسب مضمونًا، مع أن هذا الإطلاق لا خطأ فيه، لقد أصبحت جالاتنيا الشكل، ذات مضمون حين دبت فيها الحياة، وقد كانت علاقة المثال بجماليون قائمة على الاستغراق فى الشكل، ومن هنا كانت صدمته بالمضمون، مضمون الحياة نفسها، لأن صانع التماثيل الذى يعزف عن النساء، ويصب أشواقه فى تمثال هو بطبيعته يصدر عن إحساس بالعزلة. لقد صنع امرأة وحيدة، ولهذا عجز عن التجاوب معها.

ومهما يكن من تفسيرات هذه المسرحية الفنية، فإنها من النماذج الناضجة فى استخدام الأساطير القديمة، بل إنها أكثر توفيقًا من استخدام "الحكيم" لأسطورة "أوديب" وعلى الرغم من أنها قامت على أسطورة لا تنتمى إلى تراثنا، فإنها طرحت من خلالها مشكلة فنية إنسانية، كانت ولا تزال موضع تأمل وجدل، سيبقى ما بقيت الحياة، وبقى الزمن.

٦- المصادر الشعبية

التراث الشعبى، وبخاصة فى مجال قصص البطولة الشعبية فى صورة مقاومة الغزو الأجنبى، أو ما يطلق عليه الملاحم الشعبية، نجدها الآن مطبوعة فى كتب، مثل سيرة عنترة، وأبى زيد الهلالى، والظاهر بيبرس وغيرها، ومجال الحكايات الشعبية التى تجد مثالها فى قصص ألف ليلة، مجهولة المؤلف، أو: فاكهة الخلفاء ومنادمة الظرفاء لابن عرب شاه، كذلك كتب الأخبار والنوادر، مثل: البخلاء، والمحاسن والأضداد للجاحظ، والفرج بعد الشدة للقاضى التنوخى، ومصارع العشاق لابن السراج، والمقامات للهمذانى والحريرى وغيرهما ... هذا التراث الغزير، سواء كان لمؤلفين مجهولين أو معروفين، مصدر لا ينضب لإمداد الكاتب المسرحى المعاصر بحكايات تجمع بين الطرافة والحبكة وعمق المغزى، ومن ثم يمكنه أن يفيد منها فائدة جليلة. وهناك محاولات قد تمت بالفعل، وأثبتت- على يد الكاتب الماهر الذى يستطيع أن يستنبط ويعيد تشكيل المادة القصصية بما يلائم هدفه- أنها قريبة إلى وجدان الشعب العربى وأنها تعين الكاتب المعاصر على تأكيد استقلاليته عن الشكل المسرحى المألوف، الذى نقلناه عن كتاب الغرب.

إن هذا التراث الشعبى القصصى لا يحتاج إلى جهد كبير فى الاكتشاف أو التحوير، إن شكل الحكاية الشعبية بطبيعته قريب من شكل المسرحية، فلها بداية ووسط ونهاية، وتنتشر المفاجآت على

مساحتها، وهى تجرى عادة بين عناصر الخير وعناصر الشر، أى أن "الصراع" أساس لا يمكن إغفاله فيها، وهى تنتهى غالبًا بانتصار إرادة الخير ومعاقبة الشر. كما أن الحكايات الشعبية ـ مجهولة المؤلف- تعبر عن الوجدان العام للأمة، أى أن فكرتها ليست نابعة من إدراك شخصى أو توليد عقلى لمؤلف يريد أن يبث رؤيته الخاصة فى قضية ما. إن السنين الطوال هى التى"تولف" الحكايات الشعبية، التى تبدأ بسيطة موجزة، ثم تنمو مع الزمن، وعبر أجيال، ليضيف إليها كل جيل ثمار تجربته الخاصة، وهذا هو معنى أن الحكايات الشعبية أقدر على تضمين أو احتضان الشعور العام، وتصوير معاناة الأمة، وسليقتها وخصائصها النفسية والعقلية، فى تلك العصور القديمة، من كتابات الأدباء من أصحاب الثقافة العالية. والحكايات الشعبية- إلى هذا- قريبة إلى النفوس لأنها قريبة فى تعبيرها عن الفطرة الإنسانية وطفولة الحضارة. إن السحر، والجن والخوارق، والمغامرات المستحيلة، والبطولات الخارقة، وارتياد بلاد العجائب والغرائب .. كل هذا كان من أحلام القلب الإنسانى، وأشواق المتطلع إلى اكتشاف المجهول، وحلم السيطرة على الطبيعة.

وكما أن الكاتب المسرحى حين يتخير أسطورة، ويرغب فى اتخاذها إطارًا لمسرحيته يسلك إحدى طريقتين: إما الحفاظ على الجو الأسطورى مع إضفاء أفكاره وتفسيره الخاص لمغزى الأسطورة، وإما استخلاص هذا المغزى واستهداء الإطار العام مع إضفاء جو واقعى عصرى يقرب فكرة المسرحية إلى الجمهور، فإن الكاتب المسرحى

يملك هذه الإمكانية نفسها تجاه الحكاية الشعبية. وقد كتبت حكاية شهرزاد وشهريار أكثر من مرة، فى إطار مسرحى معاصر،حافظ فيها على الشكل العام، ولكن المغزى- فى كل محاولة- كان مختلفًا، كما سنرى. كما أعيد تشكيل حكايات أخرى كثيرة، واتخذت هذه الحكايات سبيلا لأنواع من الإسقاطات السياسية والاجتماعية والفلسفية، التى يمكن أن يقال إن الحكايات الشعبية تثيرها أو تشير إليها، أو تحتملها بطريقة أو بأخرى، فمثلا نجد حكاية"أبو الحسن المغفل" التى جاء ذكرها فى ألف ليلة قد عولجت مسرحيًا عدة مرات، والأصل بسيط وطريف معا، فقد أراد الرشيد ووزيره جعفر أن يسريا عن نفسيهما فنقلا هذا المغفل إلى القصر، وأحاطاه بمظاهر الإجلال، فأقنعته المظاهر بأنه رجل خطير، وتنتهى الحكاية بإعادته إلى موقعه واختلاط الأمر عليه، فالأمر لا يزيد عن مزحة ثقيلة.

أما المحاولة المسرحية الأولى فكانت لمارون النقاش، الذى حافظ على إطار الحكاية بشكل عام، وأضاف بعض الشخصيات والصراعات بقصد التشويق والإطالة، كما أضاف عددًا كبيرًا من الأغانى والرقصات بقصد الترفيه ولكن النقاش حافظ على أن يظل أبو الحسن مغفلا مخدوعًا، ليضحك الجمهور. ويكتب حسن يعقوب العلى مسرحية"الثالث" فيطور شخصية أبى الحسن تطويرًا خطيرًا، إذ يأبى أن يكون مغفلا، وحين يتحول إلى حاكم فإنه يستعلى ويتعسف ويصدر كثيرًا من الأحكام الشمولية، فيأخذ صورة"المستبد العادل" فى آخر المسرحية، ويقدم خطة إصلاحية قائمة على العنف، ويضع استقالته

إلى جانبها، ويترك الخيار للسلطان. أما المحاولة الثالثة فنجدها فى مسرحية"الملك هو الملك لسعد الله ونوس، وفى المسرحية نجد الملك الحقيقى يتولى بنفسه إجلاس أبى الحسن المغفل على العرش، على سبيل السخرية من أبى الحسن المغفل، ويقصد بذلك تبديد الملل، ولكن أبا الحسن يمارس أعمال الملك بقوة تجعل الأعوان والحاشية لا تفطن لتغيير الأشخاص، بل إن الملكة نفسها تعامل المغفل على أنه زوجها الملك، وتأمر بطرد الآخر، وهكذا يبرهن ونوس على أن شخص الملك لا أهمية له من حيث هو ذات فردية، فالذى يميز الملك- كما يرى المؤلف- هو التاج والصولجان وما يتبع من رموز السلطة المعتبرة عند الشعب.

مسرحيات أخرى كثيرة، ناجحة، استمدت عقدتها من حكايات شعبية، نذكر منها: "حفلة على الخازوق"، التى استمد محفوظ عبد الرحمن حكايتها من:" المحاسن والأضداد"، وأسقط عليها بعض الأفكار السياسية، فقد عم الفساد رجالات الدولة من مدير السجن إلى المحتسب، إلى الوزير، وكانت شخصية"المساعد" مختفية وراء كل واحد من هؤلاء، وتزين له ما يفعل وتعينه على سلوكه الفاسد. وحين يكتشف الوالى فساد أركان حكمه فإنه يعزلهم عن مناصبهم، ويختار رجلا جديدًا نفاجأ بأنه هو المساعد نفسه!!

وأهم كتاب المسرحية المستمدة من التراث الشعبى(حاليا) ألفريد فرج، وهذه الأهمية تأتى من أنه يتقن صناعة المسرحية، ويوازن

بمهارة بين الجو التراثى، والتعميق الفكرى الذى يناسب المشاهد العصرى، والاتقان الفنى الذى يضفى الحيوية والإثارة على مواقف المسرحية، مع حرص واضح على الأهداف الإنسانية. وقد أصبحت مسرحية"على جناح التبريزى وتابعه قفه"مشهورة بعد أن جابت الوطن العربى ومثلتها أكثر من فرقة، وقد استطاع "على جناح" أن يعيد توزيع الثروة فى المدينة، فيعطى الفقراء من أموال الأغنياء، معتمدًا على ما فى نفوس الأثرياء من جشع، استثاره التبريزى بكذبة بريئة، هى أن قافلة محملة بالبضائع النادرة فى الطريق إليه، ومن ثم يتسابق التجار على احتكار بضائعها. وفى"رسائل قاضى إشبيلية" يفيد ألفريد فرج من المقامة المضيرية لبديع الزمان، وبعض النوادر. ويعود إلى ألف ليلة ليأخذ منها حكاية حلاق بغداد، التى يصنع منها مسرحيتين من نوع الملهاة:" يوسف وياسمينة"،" وزينة النساء". وتعد مسرحيته:"الزير سالم" التى استمدها من السيرة الشعبية لهذا البطل الجاهلى، الذى خاض حرب البسوس، وقاد تغلب للفتك بأبناء عمومتهم من بكر، ثأرًا لأخيه كليب، وهذه المسرحية قمة أعمال هذا الكاتب، فتشكيل المادة الدرامية ينتمى إلى تقنية المسرح الحديث، وكأنها سيناريو لعمل سينمائى أو تليفزيونى، حافظ فيه على تماسك الموضوع ومنطقية النقلات، وسيولة الحوار.. وصار فيه الهجرس بن كليب بريئًا من دموية العصر، وعصبية القبيلة، فيقبل عرش أبيه، لا لكى تستمر لعبة الانتقام القاسية، ولكن ليسود العدل بين أخواله من بكر وأعمامه من تغلب.

وهنا يتأكد المغزى الإنسانى لهذه المسرحية، فهى دعوة إلى الائتلاف، وسيادة العدل، وهو المعنى الحقيقى للشرف، والميدان الحق لإظهار الشجاعة.

٧- الفكرة.. وتنمية الفكرة

إذا كان الفكر يمثل عنصرًا أساسيًا فى الفنون التعبيرية بصفة عامة، وبنسب متفاوتة،فإن فكرة" المسرحية" هى الأساس الذى تنهض عليه سائر العناصر، مثل الصراع، والشخصيات، والحوار. هذا يعنى أن ضعف الفكرة، أو عدم وضوحها عند المؤلف المسرحى، يؤدى إلى ضعف عام، يغمر كل العناصر الأخرى، نتيجة حتمية لضعف القاعدة التى ينهض عليها البناء. إن فكرة المسرحية ينبغى أن تكون قوية جادة، بأن تكون صحيحة فى قياس العقل، غير متناقضة، وأن تكون جارية مع الطبع الإنسانى فى فطرته السليمة، أى غير منافية للأخلاق، وأن تكون ممكنة التصور والحدوث، أى فيها قدر مناسب من الواقعية، أو الاحتمال.

هذه أهم شروط فكرة المسرحية، ولكن هذه الشروط ذاتها ليست مفتاح النجاح للمسرحية، لأن أية مسرحية ليست مجرد فكرة، أو: ليست فكرة مجردة. إنها فكرة منبسطة فى حكاية، يقوم بأدائها عدد من الشخصيات الذين ينشب بينهم صراع حول هذه الفكرة ذاتها، وهذا الصراع يتطور عبر سلسلة من المواقف المترابطة. وهذا معنى قولنا السابق إن الفكرة هى القاعدة التى ينهض عليها البناء، ولكن

سلامة القاعدة فى ذاتها لا يؤدى حتمًا إلى أن يكون البناء سليمًا وجميلا. إن هذه قضية أخرى.

ومن الصحيح أن المسرحيات العظيمة قامت على أفكار عظيمة، مثل: أوديب ملكًا،وأليكترا، وهاملت، والملك لير، وهوراس، والبطة البرية، ومسافر بلا متاع. هذه أعمال خالدة تجاوزت العصر الذى كتبت فيه، واللغة التى كتبت بها، والجمهور الذى يفترض أنها وجهت إليه، والجوانب الهامشية التى يفترض أنها أعطتها ملامح الإمكان والمكان، وذلك لأنها قامت على أفكار عميقة، فى إطار الشروط التى قدمنا. ولكن.. حذار أن تقع فى خطأ يقع فيه كثير من كتاب المسرح عندنا. أنهم، أو بعضهم على الأقل، يعتقد أن الاهتمام بالجانب الفكرى فى المسرحية لا تحتاجه إلا المسرحيات الجادة التى صنعت خصيصًا لعرض الأفكار، واستهدفت الإقناع بها، أو الدفاع عنها مما يدخل فى مصطلح"التراجيديا" قديمًا و"الدراما" حديثًا، أما المسرحيات الكوميدية أو الهزلية فإنها- فى ظن هذا الفريق- لا تحتاج إلى أية عناية بالأفكار، بل لا تحتاج إلى فكرة أساسية تنهض عليها المسرحية، ويكفى أن تظهر فيها شخصيات غريبة الأطوار، من البلهاء، أو المدمنين، أو اللصوص، أو الظرفاء، وأن تحشد فيها النكات اللفظية، والألاعيب الحركية، وبعض المواقف المحرجة أو المثيرة، لكى تعتبر- فى زعمهم- كوميديا أو مهزلة ناجحة. وليس هذا كله صحيحا، أو على درجة ما من الصحة.

إن قراءتنا للمسرحيات العظيمة ستدل على أن التراجيديات القديمة، والدراما الحديثة هى المهد الحقيقى للأفكار ذات العمق، القادرة على إثارة التأمل والحوار فى عقل المشاهد، ولكنها ستدل أيضًا على أن الكوميديا، أو حتى المهزلة، أو المسرحية البوليسية لن تكون فى غنى عن تعميق الفكرة، لمجرد أنها مضحكة، أو مبنية على مفاجآت وألعاب ذكاء كالمسرحية البوليسية مثلا.إن كوميديات موليير- مثلا- وعلى رأسها:" ترتوف" و" البخيل" و "البرجوازى النبيل" قد عنيت بالفكرة عناية مناسبة لعمل مسرحى قام على تصوير نموذج إنسانى. فى"ترتوف" اهتم موليير بدوافع الهوس الدينى كيف يغرق العقل فى ضباب كثيف، ويشل القدرة على التمييز ونقد الذات، ونقد سلوك الآخرين. وفى"البخيل" كان المنطلق الأساسى أن البخيل بماله هو تلقائياً بخيل بكل شىء، بعواطفه، وبعطفه، وبوقته، ولكن حين تتعارض هذه الجوانب"الأدبية" مع المال فإن المال يصبح عشقه الوحيد. وقد كتب"برنارد شو" كوميديا"بجماليون" فكانت من أعماله الفريدة، وقد استطاع أن يديرها من خلال فكرة رئيسية واحدة، تصدر عن مبدئه السياسى، وهى أن البشر جميعًا متساوون فى الجوهر، وأن الفروق السطحية بين شخص وآخر ترجع إلى ظروف اجتماعية لا أكثر. لقد استطاعت بائعة الأزهار، ابنة الشارع، ذات التعبيرات السوقية، أن تخوض تجربة التدريب الصوتى، والتثقيف والتأديب، لتختلط- بعد بضعة أشهر- بأرقى أوساط العاصمة العريقة فى التقاليد الاجتماعية والتميزات الطبقية، دون أن يفطن أحد إلى أن

هذه الفتاة هى بعينها بائعة الأزهار. إن هذه الفكرة الجادة عن الجوهرى والعرضى فى التكوين البشرى، لم تمنع برنارد شو من أن يبنى ملهاة راقية، فيها جميع ما اصطلح عليه كتاب المسرح من ألوان التشويق، بالكلمة، والحركة، والفعل، والتلميح، والصوت أيضًا.

وحتى المسرحيات البوليسية، حيث تكون الجريمة هى البداية، والإيقاع بالمجرم هو النهاية، فإن الاهتمام بالفكرة هو الذى يجعل من مثل هذه المسرحيات عملا مشوقًا، قادرًا على اجتذاب المشاهدين. إن المشاهد العادى لا يهمه كيف ارتكبت الجريمة إلا إذا كانت قد ارتكبت بطريقة فذة. أما الاهتمام الحقيقى فإنه يتجه نحو"الدوافع": لماذا ارتكب الفاعل هذه الجريمة؟ وهنا يبدأ دور"الفكر" الذى ينبغى أن يحفر وراء الجذور الخبيئة حتى يكتشفها تمامًا، فهل القاتل مريض عصابى، أو مجنون، أو هو ضحية وراثة لتقاليد الثأر ودفع العار، أو هو إنسان شرير، أو طماع؟. إن كاتب المسرحية، مهما كان نوعها أو موضوعها، لابد أن يهدف لإثبات شىء، وهذا يعنى أنه - حتى فى مسرحيات الجريمة- لا يمكن أن يقصد إلى تصوير حادثة ما، مجرد تصوير، فالجريمة، أو حتى معارضة القانون ليست هدفًا فى ذاتها، ولكن: هذا الخارج على القانون.. لماذا خرج؟ وكيف أيده فريق وسهل له عمله؟ ولماذا عارضه آخرون؟

فى كل هذه الجوانب تتجلى أفكار الكاتب المسرحى، وتثبت أصالتها وعمقها، أو ينبغى أن تثبت ذلك.

والثقافة المطلوبة للكاتب المسرحى ليست سرًا، ولا هى لغز، إنها فى جميع روافد المعرفة المتاحة، فى علم الاجتماع، كما فى علم النفس، وفى علم اللغة، كما فى الموسيقى والفنون التشكيلية، ونظريات الفلسفة، لا تختلف فى أهميتها عن نظريات السياسة. غير أنه ينبغى أن يمنح اهتمامًا زائدًا للفكرة الخاصة التى بدأ يحتضنها ويريد كتابة مسرحية عنها، إنه مطالب بأن يصنع لها"دوسيه" خاصًا، ويسجل فيه ما جمع من معلومات، وما تراءى من أفكار جزئية فى إطار الفكرة العامة، ويجرى دراسته وكأنه باحث مجتهد يحاول أن يستقصى ظاهرة، أو يحتج لفكرة، أو يعرض قضية. إنه إذا بلغ هذه الدرجة من الإلمام بفكرته المسرحية فإن الطريق ستكون مفتوحة لتقديم عمل فنى موفق، إذا ما كانت قدراته الإبداعية الأخرى على أهبة العمل.

٨- تشكيل فكرة مسرحية

المقدمة المنطقية premise هى الخطوة الأولى للكاتب المسرحى، والمحطة الأخيرة لقارئ المسرحية، أو المشاهد، لأن المقدمة المنطقية معناها الفكرة الرئيسية، أو الغرض الذى تهدف إليه المسرحية. وطبيعى أن يطيل كاتب المسرحية التأمل والتفكير حتى تتبلور لديه فكرة مسرحيته، ويتحدد هدفه من كتابتها، وهذا يعنى أن يضع نهاية المسرحية أمام عينيه، وهو يخط المشهد الأول فيها، وهذا الوضوح فى الفكرة الأساسية والهدف هو الذى يحمى المسرحية من التشتت والتميع، لأن الكاتب يختار سلسلة المشاهد التى تتطور من

خلالها الحكاية المسرحية فى حدود متطلبات جلاء الفكرة، وبلوغ الهدف، وهنا يكون العمل الفنى كله بمثابة برهان على صدق المقدمة المنطقية التى بدأ منها المؤلف.

وهذا الوضوح عند الكاتب، سيقابله وضوح عند المتلقى، سواء كان قارئاً أو مشاهدًا، فإذا حاول استخلاص"معنى" أو "هدف" للمسرحية، فإنه لن يجد صعوبة فى ذلك. أما إذا اضطربت أفكاره ولم يستطع الوصول إلى تجريد قضية، أو تحديد فكرة أساسية للمسرحية، فإن هذا يعنى أن الكاتب لم يكن واضحًا لنفسه أولا، لهذا لم يستطع أن يوضح فكرته للجمهور.

ومع أهمية المقدمة المنطقية، وضرورة أن تكون واضحة منذ البداية عند الكاتب المسرحى، لا يتحتم أن تكون هى المحرك الأول لكتابة مسرحية ما، وقد دلت مذكرات مؤلفى المسرح أن بعضهم كان يبدأ من"الشخصية" كأن يصادف شخصًا متميزًا له طابعه اللافت للنظر، من حيث هيئته، وطريقة تفكيره، وأسلوبه فى التعبير، فتستجيب موهبته له، ويستهدف شخصيته فى كتابة مسرحية كاملة، تنسج نفسها حول هذا الشخص، وهناك بعض آخر تستهويه طرافة الحادثة أو الحكاية التى تجسدها المسرحية فى مواقف متتابعة. وهنا نقول إنه ليس من الممكن أن نقنن للموهبة كيف تؤدى عملها، فالكاتب الموهوب حر فى اختيار بدايته التى تروقه وتخطف إعجابه، ولكنه مطالب فى عملية المراجعة لما كتب أن يسترد وعيه بأصول الحرفة

المسرحية وأن يراقب مجموع الشخصيات، والأقوال، فى جميع مراحل عمله الفنى، ليرى هل استطاع كل ذلك أن يتوحد فى مفهوم كلى، وأن يصب عند هدف واحد، فإذا تحقق هذا الشرط رضى عن عمله، وإن لم يتحقق كان من الواجب أن يعيد النظر فى كل ما كتب وما رسم من مواقف، وشخصيات، وجمل حوارية، وصراعات، لكى تكتسب فى النهاية هذا التركيز فى مقولة أساسية واحدة، هى بمثابة"تجريد" لكل ما قامت عليه المسرحية.

وليس من الضرورى ـ بالطبع ـ أن تنطق إحدى شخصيات المسرحية بمقدمتها المنطقية، أو فكرتها، قد يحدث هذا فيبدو كموعظة أو حكمة ثقيلة، وربما كان المناسب للغة الفنية أن يستشف المشاهد الفكرة، ويدركها بنفسه، يستنتجها من تأمل كافة المعطيات التى تقوم عليها المسرحية. أما الشرط الضرورى لكى تكتسب المقدمة المنطقية قوة سحرية تبثها فى كل مراحل المسرحية، فهو أن تعبر هذه المقدمة عن مبدأ أصيل، وإيمان عميق لدى الكاتب، وليست مجرد عبارة براقة أو حكمة ساذجة يلفق لها بعض المواقف العابرة.

لقد حاول"لاجوس آجرى" ، فى كتابه" فن كتابة المسرحية" أن يستخلص لنفسه بعض المقدمات لمسرحيات عالمية شهيرة، مثل:

«روميو وچولييت"- ومقدمتها: إن الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى المــوت نفسه

*الملك لير"- ومقدمتها: إن الثقة المطلقة تؤدى بصاحبها إلى الدمار

*عطيل"- ومقدمتها: الغيرة تقضى على نفسها، كما تقضى على مناط حبها

*الأشباح"- ومقدمتها: إن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء، أو: إن الآباء يأكلون الحصرم، والأبناء يضرسون

ونلاحظ على هذه "المقدمات" أنها تركز وتختزل المعنى العام، أو الهدف الذى توخاه الكاتب فى مسرحيته. وإذا حاولنا أن نغير فى هذه المقدمات سنجد أنها لا تنطبق على المسرحيات، فمثلا إذا قلنا : إن الكراهية المقيتة تتحدى كل شىء حتى الحب نفسه، سنجد أن هذه المقدمة لا تنطبق على روميو وجولييت، وربما كان صحيحًا أن الكراهية هى العاطفة الرئيسية فى المسرحية المذكورة، ولكن الحب فى المسرحية لم يخضع للكراهية المتبادلة بين الأسرتين، بل على العكس، لقد زادت الخصومة بين الأسرتين حب روميو وجولييت لهيبا، وتحدياها، وبذلا روحيهما فى سبيل الحب، وبهذا تلاشت الخصومة، وزالت الكراهية.

وحين نتأمل المقدمات السابقة، سنجدها تصلح لأن تمنح الكاتب أكثر من مسرحية، لها نفس المغزى، لكنها تختلف فى نوع المواقف وطبائع الشخصيات.

إن محاولة استخلاص"مقدمة منطقية" لكثير من مسرحياتنا ستواجه مأزقًا، وهذا سيكون حكمًا صادقًا على كل مسرحية لا تمنحنا فكرة أساسية محددة، يمكن أن نجدها مثلا فى" السلطان الحائر" :إن النزول على القانون يوصل الإنسان إلى السلام، مهما صادف من

مصاعب. وفى "الملك هو الملك" وقد نص عليها المؤلف فى عبارة محددة: أعطنى تاجًا ورداءً أعطك ملكًا..

٩- الحكاية أو قصة المسرحية

يكتسب عنصر"الحكاية" فى المسرحية أهمية فائقة، لأنه من أهم وسائل الإيهام بالواقع، وإثارة الإحساس بالتوقع والدهشة، وهما من أسباب التشويق التى لا يمكن الاستغناء عنها. ونحن لا نستطيع أن نفرض على المؤلف المسرحى نقطة بداية لمعالجة مسرحيته، فقد يبدأ كاتب بتحديد الفكرة وصوغها فى شكل مقدمة منطقية، وقد يبدأ غيره من الإعجاب بشخصية طريفة مثيرة للتخيل والتفكير، وقد يبدأ ثالث من اصطياد مفارقة، أو سماع نادرة أو قراءة أسطورة، أو التعرف على حادثة تاريخية...... ومهما كانت نقطة البداية عند الكاتب فإنه لابد أن يشكل فكرته، ويحرك شخصياته، ويسلسل حواره خلال "حكاية" يتوافر لها الإقناع والتشويق معًا.

لقد اهتم أرسطو بعنصر الحكاية، وكان يسميها: " الخرافة" وهو إذ يحصر أجزاء المأساة فى ستة عناصر: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحى، والنشيد، فإنه يمنح"الخرافة" المكان الأول، ويربطها بأساس نظريته فى الشعر المسرحى،وهو:"المحاكاة"، لأن الخرافة هى محاكاة الفعل، وتتحقق بتركيب الأفعال المنجزة. وهذا يعنى أن الحكاية أو الخرافة هى قصة المسرحية، أو الحدث الذى تقوم عليه المسرحية، وهذا الحدث مقسم إلى سلسلة مترابطة من

الأحداث الصغيرة التى لها بداية، ووسط، ونهاية، وتؤدى إلى معنى تام. وينص أرسطو صراحة على تفضيل"الحكاية" على جميع عناصر البناء المسرحى، ويقرر أن مسرحية تقوم على حكاية مثيرة وطريفة، وفيها أفكار عادية،خير من مسرحية محتشدة بالأفكار العميقة، والحكاية فيها مألوفة أو معروفة. يقول:" لا شىء يعدل الحكاية فى تقديم أوجه المساواة والاختلاف بين مأساة ومأساة"، ويقول:" الخرافة وتركيب الأفعال أهم من فخامة العبارة وجلالة الفكرة، إذ أن مصدر اللذة الحقيقى للمشاهد إنما هو فى أجزاء الخرافة، أعنى: التحولات والتعرفات... فالخرافة إذًا مبدأ المأساة وروحها، ويتلوها فى المرتبة الثانية: الأخلاق، وشبيه بهذا ما يقع فى الرسم، فلو أن رسامًا فاض فى التلوين بأجمل الألوان، ولكن بغير خطة مرسومة، لجعل عمله أدنى منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية".

كما اهتم أرسطو بأن تكون الحكاية طريفة مشوقة، فإنه اهتم بأن تكون متماسكة، بين أجزائها تكامل عضوى، ولها دلالة واحدة. يقول:" إن الخرافة لا تنشأ، كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصا واحدًا، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على مالا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة. كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحدًا... وكما فى سائر فنون المحاكاة، تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع، كذلك الخرافة، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحدًا وتامًا، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر

جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءًا من الكل... ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها، لا من تدخل إلهى،... ويجب ألا يكون فى الوقائع شىء غير معقول".

كما نرى... لقد اهتم أرسطو بوضع الشروط التى تحقق وحدة الحكاية، وهى بذاتها التى تحقق وحدة الحدث، بل إن قانون الوحدات الثلاث: الزمان، والمكان والحدث، يهدف فى صميمه إلى تحقيق التماسك والمنطقية للحكاية. وقد أشار أرسطو إلى أمرين آخرين مهمين:

الأول: أن تكون الحكاية ذات طول معلوم يمكن للذاكرة أن تعى تفاصيلها بسهولة، وهذا يستدعى أن تكون حكاية المسرحية مركزة، غير متشعبة، أو متداخلة مع حكايات أخرى، كما أن أرسطو يشير إلى ضرورة أن تكون ذات بداية ووسط ونهاية. والبداية تعنى أن الحدث يبدأ من نقطة لم يسبقها شىء نحتاج إلى التعرف عليه لكى نفهمها، ولكن هذه النقطة قابلة للنمو والاستمرار من خلال السببية، أى أن هذه البداية تكون سببا لما يأتى بعدها. وكذلك ينبغى أن يكون هناك تناسب بين مراحل الحدث المسرحى، أو مراحل الحكاية.

والثانى: أنه أشار إلى التحول والتعرف. والتحول، أو الانقلاب -per epetia يتجاوز مجرد تغيير مصير البطل، لأنه يعنى تحول الفعل إلى نقيضه، ويقصد به تغيير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد، أى

عكس ما كان متوقعًا، فينتقل البطل من السعادة إلى الشقاوة، وبشرط أن يتم هذا التحول نتيجة لحوادث سابقة، ونتيجة حتمية أو محتملة.

أما التعرف، أو الاكتشاف Anag-norisis فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، الذى يؤدى إلى الانتقال من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية، عند شخصيات المأساة المقدر لهم السعادة أو الشقاوة. ويتم التعرف بوسائل مختلفة، كالعلامات البدنية أو الشخصية، أو التفطن لميزات متوارثة، أو التذكر، أو القياس... وأفضل أنواع التعرف ما يستنتج من الوقائع نفسها، وتقود إليه الحوادث المحتملة- كما يقول أرسطو- فتكون الدهشة والإثارة، وحين يقترن التعرف بالتحول، بمعنى أن يكون التحول فى مصائر الشخصيات ثمرة مباشرة للتعرف فإنه يكون فى أعلى مستويات الاتقان للحكاية، وهذا ما نجده فى " أوديب ملكا" فإنه فى اللحظة التى اكتشف فيها أنه ابن لايوس وقاتله، انتقل من السعادة إلى الشقاء.

لقد وضع أرسطو أكثر شروط الحكاية- أو الخرافة- وهو يقصد نوع المأساة، أكثر مما يشير إلى الملهاة، ومع هذا فإنها شروط مطلوبة لتشكيل مسرحية متماسكة ومشوقة. وقد تعددت مذاهب الأدباء بعد أرسطو، وإلى يومنا هذا، وتمرد المسرحيون على كثير من مبادئه، ولكن عنصر"الحكاية" ظل موضع اهتمام من الجميع، حتى لقد أخذ حجمًا طاغيًا عند"برخت" فى مسرحه الملحمى الذى حددت معالمه بأن مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث، وأن كل منظر

فى مسرحياته مقصود لذاته، لا يتوقف معناه على ما بعده، فالموضوع يتقدم فى صورة موجات تحدودب، فى جو مفاجآت لا فى خطوط متصلة.

وحين نقرأ له مسرحية مثل"دائرة الطباشير القوقازية"، فإننا نتأكد من اهتمام"برخت" بإشباع عنصر الحكاية حتى وإن تشعبت، وطالت، ولهذا نجد بعض المخرجين يقومون بحذف أجزاء من هذه المسرحية ليتمكنوا من عرضها فى إطار جمالى ومدى زمانى أكثر ملاءمة، فهناك من ألغى المقدمة، أى قصة الصراع حول الوادى، وبدأ بالطفل الضائع والمربية، وهناك من ألغى قصة القاضى أزدك، واكتفى بمشهد المحاكمة، ومن ألغاهما معًا. وفى مسرح الميلودراما يهتم المؤلف بالغرائب والمفاجآت، وتظهر فيها الأشباح، والمغارات، والأفخاخ، وتحدث المصادفات الدامية أو السعيدة، والهدف من هذا كله إشباع الإثارة والتلوين على قصة المسرحية، ولقد ضحى كاتب الميلودراما بالمنطق والواقع وتماسك الحدث فى سبيل هذا الميل الجارف إلى التشويق وتحريك المشاعر بطريقة سطحية تناسب عامة المشاهدين لهذا النوع من المسرحيات. وحين اتجه"سارتر" إلى المسرح، ليشرح من خلاله مذهبه الوجودى، فإنه كان يعرف أن "الحكاية" تمثل عنصرًا أساسيًا من عناصر المسرحية، فاهتم بها وبنى مسرحيته عليها، ولكنه اختارها بحيث توصل أفكاره الوجودية، فليست أية حكاية مشوقة صالحة لبناء مسرحية جيدة، ومن ثم رأى أن تتم"الحكاية" على "موقف"

والموقف يعنى اختيار لحظة أو مرحلة زمنية، يجد فيها بطل المسرحية، أو مجموع الأبطال فيها، أنفسهم، أمام خطر حقيقى، يهدد مبدأ عزيزًا يتمسكون به، وهذا الخطر يستدعى المواجهة، أى أن أشخاص المسرحية يجتازون لحظة من لحظات الاختيار. وهذا من صميم الفلسفة الوجودية، إذ تتوقف قيمة الإنسان عند الوجوديين على نوع اختياره، مما يعنى بالضرورة أن الإنسان الذى لا يشعر بالخطر وبأهمية القرار الذى يتخذه، أى الإنسان فى غير موقف، لا يعتبر- فى رأى الوجودية- موجودًا وجودًا حقيقيًا، وإذا اجتاز فترة الاختيار سلبيًا، أى هرب من المواجهة،فمعنى ذلك أنه تنازل عن وجوده. أما القيمة الجديرة بتحديد منزلة الإنسان فهى مواجهة الخطر فى لحظة الاختيار الصعب، ببطولة، عن إدراك حقيقى لأبعاد الخطر، ومعاناة حقيقية لما يفعله بالنفس، وإدراك لجوانب الموقف واحتمالاته ونتائجه المرتقبة. إن هذا الاختيار الواعى الحر الذى نجده فى مسرحيات سارتر، مثل:"الذباب" و"موتى بلا قبور" و"البغى الفاضلة"، هو الذى يكسب الإنسان قيمته، وهو الذى يميز مسرحية"المواقف" عند أدباء الوجودية.

١٠- مسرحية الفصل الواحد

مسرحية الفصل الواحد ليست اختصارا لمسرحية طويلة(ذات فصول) أو اكتفاءً بفصل منها، تماما كما أن القصة القصيرة ليست اختصارًا لرواية، أو تصلح أن تكون فصلا منها، فالوصف بالقصر فى

الحجم له أساسه فى اختيار الموضوع، وفى طريقة العرض، وفى الختام أيضاً. وليس مصادفة أن المسرحيات ذات الفصل الواحد راجت فى زمن ازدهار فن القصة القصيرة(النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وفى القرن العشرين) وأن عددًا من الدراسات ربط بينهما، وحاول أن يبرز وجوه تأثير أحدهما فى الآخر، على خلاف- لا يعنينا- فى ذلك، بقدر ما تعنينا نقاط التشابه، التى ساعدت على تحويل بعض القصص القصيرة إلى مسرحيات ذات فصل واحد. منها: قصة "موت موظف" للكاتب الروسى الأشهر تشيكوف، قام بمسرحتها(تحويل الشكل من القصة إلى المسرحيةdramatisation) الأديب السودانى:يوسف الخليل وحملت عنوانًا ساخرًا هو:"عطس وفطس"!!

وكذلك مسرح أديبنا يوسف إدريس قصته:"جمهورية فرحات" إلى مسرحية ذات فصل واحد، وكذلك فعل بقصص أخرى له، ولغيره من كتاب القصة، وهذا الاتجاه يرجح جوانب التشابه أو التواصل الفنى الجمالى بين القصة القصيرة والمسرحية القصيرة(يمكن الاستفادة بكتاب هشام السلامونى: القصة القصيرة فى مسرح القرن العشرين) وسنجد أن عناصر التكوين، والوظائف المشتركة أكثر عددًا وأهمية عن المنفردة، مثل: وحدة الانطباع، ووحدة الموقف أو اللحظة، و الخضوع- فى تشكيل الحدث- لنوع من المنطق والتسلسل،والتركيز على حدث محدد وإبراز المعنى الكلى فيه، والاهتمام بلحظة التنوير التى تعد ختامًا للقصة القصيرة، ومشهدًا يختم المسرحية القصيرة.

هذا فضلا عن اشتراكهما فى مبدأ الإيجاز أو التكثيف فى الزمان(القصير) والمكان(الواحد أو المحدد فى التنقل) وعدد الشخصيات، ومساحة الكلام ..

فى مجال التقريب لفكرة المسرحية ذات الفصل الواحد نشير إلى مشكلتين:

١- ليلة العرض المسرحى التى لا يمتلئ انفساحها الزمنى بمسرحية واحدة قصيرة، من ثم يضطر الكاتب، أو المخرج أن يجمع بين مسرحيتين أو ثلاث من ذات الفصل الواحد، ويضعها تحت عنوان عام، مشترك، لتملأ زمان العرض المفترض فى ليلة مسرحية ، ونذكر بالمسرحيات الثلاث التى كتبها ألفريد فرج تحت عنوان:"رسائل قاضى إشبيلية" وهى لم تكتب فى صيغة رسائل، ولم يكتبها قاضى تلك المدينة الأندلسية(المفترض) وإنما التقط ألفريد فرج موضوعاتها من بعض المصادر الحكائية،مثل البخلاء للجاحظ، ومقامات الحريرى، وكتب النوادر، ووحد- فى مهارة تشهد له- بين أهدافها ليجعل منها علامات تأزم ودلالة على مجتمع مأزوم حفز القاضى على أن يوجه إنذاره العام محذرًا من احتمالات التمادى والسكوت عن المواجهة، وهنا نتذكر محمود دياب الذى سنختار له مسرحية ذات فصل واحد، فقد ألف ثلاثية مكونة من ثلاث مسرحيات قصيرة: الغرباء لا يشربون القهوة، والرجال رءوس، واضبطوا الساعات، ولكنه قدمها فى كتاب واحد تحت عنوان جامع ومستقل هو: رجل طيب فى ثلاث حكايات.

٢- ونلاحظ أن بعض المسرحيات الحديثة(المعاصرة) تمردت على قسمة الفصول الثلاثة، التى تعطل التدفق الدرامى، وتفرض الرتابة على المنظر المسرحى، وإن كان لا ينكر أثرها فى تنظيم الزمن داخل الحدث المسرحى، ليس لأنه يقسم الحدث إلى مراحل زمنية ثلاث بالضرورة، وحسب، ولكن أيضا لأنه يفترض أنه بين الفصل وتاليه(فترة الاستراحة) تنقضى مساحة زمنية حدثت فيها تفاعلات معينة، من ثم لا يبدأ الفصل الثانى من حيث انتهى الأول.. إلخ . إن الكاتب المعاصر يفضل تقسيمًا آخر لا تقطعه الاستراحة الإجبارية، وإنما هى فواصل زمنية شبه خاطفة، يتم رفع ستار، أو إزالة حاجز أو إضافة مقعد، بأقل ما ينبىء بالاختلاف، وفى مثل هذا الشكل يصبح المدى الزمنى للعرض هو المتحكم فى اعتبار المسرحية قصيرة أو طويلة، أو بين بين، كما فى مسرحية "رجل فى القلعة" التى امتد عرضها إلى ساعتين.

نؤثر أن نتمهل عند إحدى مسرحيات الفصل الواحد، وهى بعنوان: "الضيوف"، وهى بقلم محمود دياب. لا يحتاج اختيار نص لمحمود دياب إلى إيضاح، فهو صاحب "الغرباء لا يشربون القهوة" و "أرض لا تنبت الزهور" و "أهل الكهف٧٤"، والأخيرة كوميديا من فصل واحد، أما تفضيل "الضيوف" فلأنها تجرى فى بيئة ريفية (قرية) ويذكر عادة أن المجتمع الريفى لا يلائم الكتابة المسرحية، وذلك لتباطؤ إيقاع الحركة وندرة الحدث النافذ المؤثر، فضلا عن الشخصية وطابعها النمطى ولغتها المثقلة بالتعبيرات المسكوكة التى يصعب التخلص من سطوتها، ثم أخيراً: لأن "الضيوف" تحمل كافة عناصر القصة القصيرة.

المسرحية ـ كما عرفنا ـ من فصل واحد، والحدث فيها منقسم دون فاصل محسوس فى مشهدين:

١- التأهب لاستقبال الضيوف تأهبًا ينم على الترحيب والمنافسة بين أهل القرية لإعلان القرابة وإبداء الحفاوة.

٢- حالة الفتور والخذلان التى تسربت بالتدريج بين أهل القرية ودفعت بهم فى الاتجاه العكسى فأخذوا ينصرفون بالتدريج.

كيف التقط الكاتب حدث البداية الذى تفاعل وتمدد وشكل النصف الأول من المسرحية؟ سعيد بيه ابن القرية الذى يقيم فى القاهرة منذ هجر القرية أرسل خطابا باسم الشيخ يونس مأذون القرية يخبره فيه أنه قرر زيارة القرية مع ابنه هانى وابنته ألفت، وحدد موعد الزيارة. وصل الخطاب، وفتح، فاستفاض خبر الزيارة المرتقبة، ولكن الشيخ يونس كان قد توفى منذ سنوات، ولأن سعيد بيه مر على هجرته ٥٥ عاما لم يزر فيها مسقط رأسه فإنه افترض أن الحياة فيها لا تزال على الصورة التى احتفظ بها خياله القديم. أشعلت الرسالة القادمة من المدينة شهامة وتطلعات أهل القرية بخاصة أقارب سعيد بيه، والذين باستطاعتهم ادعاء وجود قرابة، مضافًا إليهم حليمة بنت المرحوم الشيخ يونس تأكيدًا على أن الرسالة- فى الأصل- موجهة إلى أبيها، وحسين أبو والى الذى نعرف من وصفه أنه يمثل الطبقة الجديدة فى القرية، طبقة لا جذور لها فى العائلات، ولكنها تملك المال، وتبنى بيوتها خارج القرية فى الأرض الزراعية.

ويظهر سعيد بيه، بدرجة ما متقبلا واقع القرية المزعج لابن المدينة، محاولا أن يستعيد بعضًا من ملامح زمنه القديم. وبعد قليل يصل ابناه: هانى وألفت بعد أن أوقفا السيارة خارج القرية لضيق شوارعها، كما هو متوقع فإن الولدين أظهرا من التأفف والانزعاج والشعور بالقرف .. ما جعل موجة الترحيب تتراجع وتخفت، ثم تنقطع، وينسل المرحبون السابقون واحدا بعد الآخر منصرفين فلا يبقى مع البيه وولديه غير حسين أبو والى، الذى يبدو فى هذا النص طفيليا متطفلا على مجتمع القرية، فإذا به فى النهاية يتوافق مع ذلك الطفيلى المتطفل القادم من المدينة، فينصرف ثلاثتهم معه قاصدين بيته فى أطراف القرية علهم يجدون فيه ما افتقدوا من الراحة.

لم ينج النص من غواية تجاوز الكوميديا إلى "الفارص" والريف مثل الأحياء الشعبية فى المدينة شديد الإغراء للكاتب بالتجاوز، فإن لم يفعل قام به المخرج أو الممثل، إنها مساحة غير منضبطة، والكاتب عادة يكتب عنها- مثل سعيد بيه- من الذاكرة، لأنه يعيش فى المدينة. هكذا رتب محمود دياب مستويات الحفاوة: حليمة بنت المرحوم الشيخ يونس أعدت "وزة" تذبحها إكراما لضيف أبيها.. الشيخ علوان اشترى خروفًا ولن يذبحه إلا تحت أقدام الضيف الكبير، سيد أحمد وولد سيد وأحمد جهزوا عجلا للذبح أيضا، ولا يسلم الأمر من وجود أدعياء القرابة(الحاجة نفيسة وحفيدها الذى لا يحسن النطق) وقد انصرفوا جميعًا دون أن تراق قطرة دم لوزة أو خروف أو عجل ..

إن المسرحية تقيم مفارقتها على الفجوة بين المدينة والقرية، وهذه الفجوة بعضها مظهرى، مثل اللهجة، وطريقة الترحيب وبعضها قيمى يمس مفهوم الفضيلة، مثل الثياب وما تكشف من الجسد. ولكن المفارقة الأساسية الصانعة لكل المفارقات ليست محصورة فى سلوك مجموعة الفلاحين ما بين إقبالهم للحفاوة، وتراجعهم بالسخط، وإنما فى سعيد بيه نفسه، وهو شخصية مركبة تحمل شتى الدوافع وتثير أكثر من سؤال، على الرغم من ظهوره المحدود فى منتصف النص القصير وحتى نهايته، فهو مثال لابن الريف المتنكر لأصوله، ومثال للمثقف الذى لا يعمل بثقافته، مع أنه يقدم فى المسرحية بتعريف عام وهو أنه موظف فى العاصمة، ولكن لغته ودوافعه هى لغة الثقافة ودوافع المثقفين (الحالمين). يتحدث عن بلدته بما يؤكد الانفصال عنها، والاستعلاء عليها حتى وإن حملت عبارته وجهًا من الإطراء:

سعيد بيه : الريف المصرى كان دايمًا وسيظل على الدوام الريف المصرى، موطن الكرم والشهامة .. وإنكار الذات.

هكذا يشعر بأنه "الريف المصرى" ثم يفسح مكانًا للتفاصح، ليقول من بعد:

من وجهة النظر الموضوعية البحتة، وبصرف النظر عما يتعلق بالشكل.. تستوى عند المحب كل الأمكنة بقدر ما يهمه فى الدرجة الأولى.. الإحساس بأن الطرف المستقبل عنده من الرغبة فى استقباله ما لا يقل قوة عن رغبته هو نفسه فى الزيارة والدوافع إليها.

هكذا كشف سعيد بيه بنفسه أساس فساد مشروعه فى العودة إلى القرية، فإذا كانت لديه دوافع للإرسال، فإن رغبة الاستقبال لم تكن عبرت عن نفسها، ولم تكن من حيثيات رغبة الإرسال. ويكتمل افتقاد التجانس والتلاؤم بين البيه وأهل القرية ـ التى لم تعد قريته بأى حال، فحين يعجز الفلاحون عن توفير كرسى لجلوس أحد ولديه، يتحدث البيه فى موضوع لم يكن يفكر فيه من قبل، لكنه يزين موقفه المزيف بالإسهاب فى الحديث عنه

الواقع إنى كنت دائم اللهفة إلى هذه اللحظة السحرية التى يمزج فيها خط الماضى البعيد المنقطع بخط الحاضر الممتد

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى !!

عندما ينشد هذا البيت من شعر شوقى يقول الشيخ علوان: ايوه يا سيدى، ويقول سيد أحمد: فتح الله عليك يا بيه، وتقول الحاجة نفيسة: ما دايم غير المعروف يا ضنايا ..

وهذا التعقيب(الصدى) لا شأن له بما يفترض أن يقال، وهو مؤشر حالة التراجع التى تنتهى إلى الانفصال .

إننا لا نعرف ماذا كان يشتغل سعيد بيه فى المدينة الكبيرة، ولكن لغته- وهذا متوقع، والشعر الذى أنشده، والمعانى التى عبر عنها تدل على أنه فى وظيفة ذات علاقة بالثقافة، وأنه أحيل على التقاعد. حين تسأل ألفت أخاها عن سبب إصرار والدها على هذه الزيارة يقول

مفسرا: حالة من الحالات إللى بتجيله .. من يوم ما ابتدا يخاف من الموت.

وإذا كان "البيه" نسى القرية فلم يذكرها إلا حين دهمه فراغ الموت، فإن القرية بدورها قد نسيته من زمن، وأضربت عن الأمل فى استعادته(مات الشيخ يونس وهو الوحيد الذى يتذكره) ولهذا، وعلى الرغم من ظواهر الكرم(الوزة، والخروف، والعجل) الذى لم يتحقق منه شىء على الإطلاق،فإن الحوار- غير المتبادل- ظل من وجهة أهل القرية مشبعًا بطلب المنفعة وتوقع الفائدة من هذا القادم من المدينة..

ومع هذا بلغ اليأس مداه، وجاءت لحظة التنوير(فى المسرحية) لتكشف زيف الأمانى الرومانسية من جانب سعيد بيه، وزيف التعلق بقرابة أو علاقة لم تختبرها الأيام ولم تتأسس على المعرفة الوثيقة .

فى هذا اللقاء القصير يعايش المتلقى بيئتين، تعيش كل منهما عصرها الخاص، وحاجتها التى لا تدرى الأخرى عنها شيئًا، وهذه ظروف موضوعية تمامًا، أدت إلى انقطاع فى أهم أدوات التواصل: اللغة

١١- الشخصية وأبعادها

حين نتأمل المسرحيات الشهيرة، المشهود بجودتها فى مختلف العصور التاريخية، وإلى اليوم، سنجد نسبة عالية من هذه المسرحيات قد استمدت شهرتها من أسماء الشخصيات التى تقوم على تصويرها،

مثل: أوديب، وأنتجونى، وهاملت، وماكبث، وكرومويل، والسيد بونتيلا، والأم شجاعة... وغيرها. وهذا مؤشر إلى الدور الخطير الذى تقوم به الشخصية في البناء المسرحى، وهذا طبيعى لأن الشخصية هى العنصر الفاعل المتحرك، ووضوحها بقسماتها المختلفة فى المسرحية يعنى وضوح بقية العناصر المكونة للمسرحية. وقد اهتم بعض الكتاب والأدباء بشخصياته اهتمامًا عظيمًا، فكان يصنع سجلا، أو "ملفا" للشخصية يجمع فيه كل ما يتعلق بها وكأنها إنسان له وجود حقيقى، وكان آخر يقوم برسم شخصيات مسرحيته على لوحات يعلقها فى غرفته يطالعها كل يوم، ويعايشها فترة من الزمن حتى تتضح فى ذهنه، ثم يبدأ بتحريكها فى عمله الفنى عن خبرة عميقة وإدراك دقيق، لعل هذا ما عناه حين سئل: لماذا تعتزل الناس ولا تختلط بهم حين تكتب؟ فقال: وما حاجتى إلى الناس؟ إننى فى زحمة من شخصياتى الفنية .. ويعترف نعمان عاشور- فى كتابه:"المسرح حياتى" أن النقطة الأولى التى تحركه لكتابة مسرحية جديدة هى الشخصية، وأن إعجابه بعدد من الشخصيات يلقاها فى حركته اليومية هو الذى يجعله يراقب هذه الشخصيات، ويتأمل طريقة تفكيرها وتعبيرها، ومن ثم يحاول أن يكتشف لها"قضية" مشتركة، تصلح أساسًا لمسرحية.

فى تصوير الشخصية، ينبغى أن يكون الكاتب على وعى كاف بكل ما يتعلق بها، وقد حددت ثلاثة أبعاد، أو مستويات يجب على الكاتب أن يعرفها بدقة عن كل شخصية من شخصيات عمله الفنى. وهذه الأبعاد هى:

- البعد العضوى، أو الفسيولوجى
- البعد الاجتماعى، أو السسيولوجى
- البعد النفسى ، أو السيكولوجى

الجانب العضوى للشخصية يشمل كل ما هو واقع تحت إدراك الحواس من هذه الشخصية مثل: النوع: ذكر أو أنثى، العمر: طفل أو شاب أو كهل، الصحة أو المرض، اللون، الطول أو القصر،البدانة أو النحول، العلامات المميزة مثل العيوب الخلقية أو العاهات، بعض الصفات الملازمة مثل طريقة الكلام، أو الحركة، أو عادات الطعام والشراب ... إلخ.

أما البعد الاجتماعى فإنه يتمثل فى كل ما يؤثر فى علاقة الشخصية بالآخرين، ويحدد نظراتهم إليها، كما يحدد كثيرا من القيم التى تؤمن بها أو تعتنقها هذه الشخصية، والطموحات التى تنتمى إليها، وهل هى فى قمة الهرم أو السلم الاجتماعى أو فى وسطه أو فى أدناه، وهل هى قد ورثت هذا الموقع الاجتماعى أو صعدت أو انحدرت إليه تحت ظروف معينة؟ ثم يأتى المستوى الثقافى والتعليمى، والعمل الذى تمتهنه الشخصية، والدين الذى تعتنقه، وموقع المسكن الذى تعيش فيه والنشاط السياسى أو النقابى الذى تمارسه.. إلى آخر ما يمكن أن يكون المجتمع طرفًا فيه، فى علاقة مع الفرد.

أما البعد النفسى، فيرى النفسانيون بعامة أنه محصلة تلقائية للبعدين السابقين، وهذا يعنى أننا حين نلم بالتركيب العضوى، ثم

مجمل الظروف الاجتماعية لشخص ما، فإننا نستطيع أن نحدد- بدرجة قريبة من الصواب- الحالة النفسية لهذا الشخص، من حيث الانبساط أو الانقباض، الميل إلى الثقة بالآخرين أو الشك فيهم، التسامح أو التشدد، الترحيب بكل جديد والرغبة فى تجريبه ومن ثم الحكم عليه، أو الاطمئنان إلى المألوف والخوف من التغيير، الاستعداد للمغامرة أو التضحية، أو عكس ذلك. القدرة على التخيل أو الوقوف عند الواقع الملموس، القدرة على الاستماع للآخرين وتقدير أفكارهم، والاستعداد للتنازل عن أفكاره المسبقة إذا ما وجد الحق فى جانبهم، أو التصلب والجزم بأنه يملك صوابه الخاص ولا يقبل مناقشته.. إلى آخر ما يميز كل فرد عن أى فرد آخر.

إن الكاتب المسرحى حين يبلغ درجة الوضوح المناسب لكل هذه العوامل المكونة للشخصية يستطيع أن يقدم لنا نماذج حية واقعية، وأن يضع هذه النماذج فى ظروف موضوعية تجعلنا نتقبلها بالشكل الذى ظهرت عليه، ونتقبل المشكلات التى تثيرها والمواقف التى تمر بها لوجود هذا الرابط الواضح بين واقع الشخصية وظروفها الاجتماعية، وهذا الوضوح -أخيرا- يعصم الكاتب المسرحى من الوقوع فى الخطأ إذا ما جهل أو نسى بعض صفات الشخصية أو ظروفها الخاصة، فإذا ما عرفنا فى الفصل الأول أن هذا الشخص أمى مثلا، فليس من الصواب أن يرتجل خطبة بليغة فى الفصل الثانى، دون أسباب موضوعية مقبولة، وإذا رأيناه قويا يمارس عملا بدنيًا شاقًا، فلا يصح أن يتغلب عليه صبى أو رجل هزيل بعد ذلك، وإذا كان

من الطبقة العالية فإنه لن يجهل آداب المائدة مثلا، وهكذا كل ما ينبغى أن يترتب على وضوح الشخصية فى خيال المؤلف من سلامة الأوصاف والأعمال التى تنسب إليها.

وهنا ينبغى على الكاتب المسرحى أن يأخذ حذره من ثلاثة أخطاء محتملة. الأول: التسرع بفرض تفسير آلى أو حتمى لأثر البيئة فى تكوين الشخصية. لقد نادى الواقعيون بأن الإنسان مادة لينة مثل العجين، يتولى المجتمع تشكيلها. وهذا القول صحيح فى عمومه، شديد الخطأ فى تفصيلاته، ولو كان كله صحيحًا بشكل مطلق لكان أبناء المجتمع الواحد، أو الشارع الواحد، أو حتى البيت الواحد، كلهم متطابقين فى أفكارهم وميولهم واستعداداتهم. وكذلك الأمر بالنسبة للقناعات المسبقة عن أخلاق الطبقات المختلفة وأفكارهم، من حيث يتصور بعض الكتاب، من ذوى العقائد السياسية، أن الطبقة الأرستقراطية لها أخلاقيات وأفكار محددة، وكذلك الطبقة الوسطى، أو الشعبية ... وهذا أيضا صحيح بشكل عام، ولكنه لا يكفى لتفسير كل شخص على حده، لأن الإنسان الفرد ليس انعكاسًا مباشرًا للبيئة وحدها، إن سلسلة هائلة من المؤثرات والظروف والتطلعات هى التى تشكل الفرد، وعلى الكاتب المسرحى أن يكون عارفًا بكل هذه الجوانب قبل أن يبدأ بتحريك شخصياته فى إطار الفعل الدرامى.

ومثل ذلك يقال بالنسبة للخطأ الثانى المحتمل، وهو التعويل المبالغ فيه على أثر الوراثة. لا أحد ينكر أثر الوراثة، لكن هذا العامل ليس

آليًا أيضًا، وقد يكون للوراثة قانون، ولكنه _ إلى الآن- قانون خفى، يخضع"لشفرة" لم يتمكن أحد من حلها بطريقة قاطعة. إننا نجد الإخوة الأشقاء، ينحدرون من أب واحد وأم واحدة، ومع ذلك يتفاوتون فى القدرات تفاوتا عظيما، من النواحى العقلية، والنفسية، والبدنية، فيحترف أحدهم الجندية ويمارسها بصرامة لا تعرف اللين، فى حين يتجه الآخر إلى الفن، والثالث إلى الوعظ أو التصوف مثلا. إن هذا يدل على أن"الوراثة" يمكن أن تميل إلى أحد الوالدين، أو إلى نسب متفاوتة منهما، أو للأجداد- من الجانبين- على تفاوت فى القرب أو البعد، كما يدل على أن عامل الوراثة لا ينفرد بالتأثير، بل تزاحمه تأثيرات أخرى وتشكله، وتحد من انطلاقه، أو تقلل من عمله.

ومن الضرورى أن يتعمق الكاتب المسرحى فى تفسير السلوك الظاهرى لشخصياته، حتى لا يقع فى الخطأ الثالث المحتمل، وهو الوقوف عند التشابه السطحى بين الشخصيات وإرجاعه إلى سبب واحد. إننا قد ندخل قاعة بها عدد من الموظفين منكبين على أداء واجباتهم باهتمام ومثابرة، وهذا يعنى أنهم متشابهون فى هذا المظهر العلمى أو السلوكى.. لكن هذا الجانب الظاهرى المعلن ليس هو ما يبحث عنه الكاتب المسرحى، إنه ينبغى أن" يحفر" وراء الدوافع الكامنة فى نفوس هذا العدد من الموظفين، وحين يفعل فإنه سيكتشف فروقا خطيرة تجعله يجزم بأن الاختلاف فى شخصياتهم أقوى من التشابه، فالأول يؤدى عمله بإخلاص من منطلق اعتقاد دينى، إذ يؤمن بأن العمل عبادة، وأنه أمانة، وأن الإنسان فى العمل راع مسئول عن

رعيته، أما الثانى فإنه لا يؤمن بدين على الإطلاق، وإنما يرى أن أداء الخدمة العامة التزام اجتماعى، وواجب عليه من منطلق هذا الانتماء إلى الجماعة. أما الثالث فإنه ينطلق من مبدأ الوفاء، فما دام قد قبل الوظيفة، ويتناول شهريا الأجر المتفق فإنه ينبغى عليه أن يقوم بواجبها بكل أمانة واجتهاد. أما الرابع فإنه يفعل ذلك من موقع الخوف من تطبيق اللوائح والجزاءات على الموظف المقصر فى أداء واجبه، أو استجلابًا لمديح المتعاملين أو الزملاء أو الرؤساء، أو طمعا فى التميز والحصول على جزاء يرفعه فوق الآخرين... وهكذا.

إن البحث فى الدوافع هو الذى يعطى الشخصية المسرحية تميزها ووضوحها، ومن ثم يجب بذل الجهد فيه. وغنى عن القول إن الكاتب المسرحى لا ينص صراحة على صفات شخصية فى الحوار مثلا، سواء قامت هى بذلك أو قام به غيرها من شخصيات المسرحية، إن هذه الصفات جميعًا يمكن أن تستنتج، وتفهم ضمنًا من خلال المواقف المختلفة، التى يقترن فيها العمل والفعل بالحوار.

١٢- الحوار المسرحى

"الحوار" هو السمة المميزة للمسرحية من حيث الشكل، فإذا كان الشاعر يستخدم الحوار فى بعض قصائده، والكاتب القصصى يراوح بين الحوار والسرد والتحليل، فإن الكاتب المسرحى ليس لديه غير وسيلة واحدة تكشف عن أفكاره فى المسرحية هى الحوار، ومن هنا يكتسب الحوار أهمية قصوى، إذ أن البطل المسرحى لا يستطيع أن يتأمل فى صمت، لأن ما لا يقال على الخشبة لا وجود له، ولا يستطيع

أن يطيل محاورة نفسه بصوت عال، أو يسترجع ما مضى من أحداث، وإذاً فليس أمام الكاتب المسرحى إلا أن يجعل شخصياته فى حالة كلام متبادل بشكل دائم، وهذا هو الحوار. ولكن الحوار ليس مجرد عبارات متبادلة لملء الفراغ ومصاحبة الحركة على المسرح بأى كلام كان. إن الحوار الجيد ينبغى أن تتوافر فيه ثلاثة شروط:

الأول: أن الحوار يجب أن يكون صادرًا عن الشخصية، وليس عن المؤلف. إننا نعرف أن مؤلف المسرحية هو الذى اخترع جميع الشخصيات، ولكن ليس من حقه أن يفرض أفكاره ولغته وطريقته فى التعبير على هذه الشخصيات. فلابد أن تتكلم كل شخصية عن نفسها، بلسانها، وطريقتها المميزة، وفى حدود مستواها الفكرى والاجتماعى، وبهذا وحده تكون الشخصية مستقلة عن صانعها، ومقنعة للمشاهد بوجودها الواقعى، وهذا لن يتأتى للكاتب المسرحى إلا بعد دراسة شخصيات مسرحيته من كافة جوانبها التى أشرنا إليها من قبل. إنه حين يحدد معالم الشخصية: العضوية والاجتماعية والنفسية، سيتمكن من استبطان هذه الشخصية، بمعنى الحلول فيها، واصطناع طريقتها فى التفكير والتعبير، والتفطن للفروق الدقيقة التى تفصل شخصية ما عن غيرها، تشاركها فى كثير من صفاتها، ولكنها لن تكون طبق الأصل منها. من الطبيعى أن تختلف لغة النساء عن الرجال، والصغار عن الكبار، والمثقفين عن العامة، وأن تختلف لغة الفتاة المتعلمة عن العاملة فى مصنع أو الفلاحة فى الحقل، وأن تختلف لغة القاضى عن لغة الطبيب عن لغة المدرس، وأن يتكلم الصياد بطريقة تختلف عن

كلام الخادم، الذى يختلف تفكيرًا وتعبيرًا عن الحارس الليلى أو العامل... وهكذا. فوحدة الطبقة لا تعنى وحدة اللغة، إذ تظهر آثار العمر، والنوع، والنشاط العلمى، وما إلى ذلك من الأشياء التى نلاحظها على الآخرين حين يتحدثون.

الثانى: أن الحوار يجب أن يكون معبرًا عن الموقف. إن أية مسرحية تقوم على طرح قضية أو مشكلة أو حدث كبير،هى بطبيعتها مكونة من سلسلة متعاقبة من المواقف مترابطة ليس من خلال التعاقب الزمنى فقط، بل من خلال السبب والنتيجة، وهنا لابد من أن تختلف المواقف إلى درجة التباين، أو دون ذلك من درجات الاختلاف، سنجد مواقف التحدى والمسالمة، ومواقف التضحية من أجل الآخرين والانتهازية، ومواقف الحب والحقد، ومواقف المواجهة والخوف، ومواقف الشك والإيمان. وفى كل هذه المواقف وغيرها، ينبغى أن تكون لغة الحوار قادرة على تجسيد الشعور السائد فى أى موقف من هذه المواقف. لا يصح أن يقف الكاتب المسرحى عند حدود الصورة الثابتة التى رسمها للشخصية، لأن معنى هذا أن تظل هذه الشخصية تردد نفس الكلام الذى تعودناه منها بطريقة آلية مملة، ومعناه أن الكاتب يجهل أو يتجاهل أن أى إنسان يمر فى موقف له صبغة خاصة تؤثر فى درجة انفعاله فإن هذا التأثر كما يظهر فى حركته وسلوكه يظهر فى لغته، وهكذا ينبغى على الكاتب المسرحى أن يدرس الموقف من كافة جوانبه، ويحدد طابعه العام أو الانفعال المسيطر فيه، وهذا يعينه على اكتشاف الفروق اللغوية وصياغة الجملة الحوارية التى تجسد هذا

النوع من الانفعال. إن جملة الغزل غير جملة الغضب حتى وإن كان المتكلم نفس الشخص، وخطبة تلقى فى موقف التحريض على الثورة غير الخطبة التى تلقى فى موقف التنصل من خطأ حتى وإن كان الخطيب نفس الشخص.. إلخ .. ومن نافلة القول بالطبع أن نذكر أن طبيعة الموقف تساعد على تشكيل الحوار، وأن الحوار يجسد الموقف ويصوره، فى حدود استطاعة الشخصية ومعالم تكوينها الطبيعى.

الثالث: أن الحوار يجب أن يساهم فى تصعيد الصراع بصورة مستمرة. إننا قد نجد فى الحياة الواقعية جلسات مشتركة يتبادل فيها الناس الحديث بغير هدف، هو نوع من ثرثرة قضاء الوقت، ومثل هذه الجلسات لا تصلح مواقف المسرحية. إن الناس فى العمل المسرحى يتحدثون ليصلوا إلى غرض محدد، وهذا الغرض مختلف عليه، فريق يريد تحقيقه، وفريق يريد إبطاله، أو تحقيق عكسه مثلا، وهذا هو معنى الصراع الذى ينبغى أن تكشف عنه الجمل الحوارية المتبادلة فى مواقف المسرحية، ولسنا نفترض أن أية مسرحية يجب أن تكون صراعًا مستمرًا لا هوادة فيه ولا توقف له، ففى كل مسرحية مشاهد أو مواقف هادئة تخفف قليلا من التوتر السائد، وهنا سيكون الحوار مهمًا أيضًا، لأنه الوسيلة الأساسية للكشف عن طوايا الشخصيات، وهو الأداة القادرة على إضفاء الألوان الإنسانية والواقعية على الشخصية، فإذا كنا نقول إن المسرحية سلسلة مستمرة من مواقف الصراع، فإننا لا نستطيع أن نتصور حياة إنسان ما على أنها صراع مستمر لا يتوقف، إنه حتى وهو يصارع الآخرين، يعيش حياة بيتية،

يحب فيها زوجته، ويحنو على طفله، ويعانى المرض، ويتضايق من نوع معين من الطعام. إن الحوار الطبيعى الضرورى هو الذى باستطاعته أن يكشف عن هذه الجوانب الخاصة، فإذا لم يكن الحوار مساهما بالضرورة فى تصعيد الصراع فى كل جملة من جمله، فإن كل جملة من هذه الجمل ينبغى أن تكون ضرورية، وذات فائدة ملموسة، بالنسبة لتوضيح أو إبراز جانب مهم، له صلة مباشرة بالصراع فى المسرحية.

هذه هى الشروط الأساسية التى ينبغى مراعاتها لصناعة حوار بناء ومؤثر ومقنع، وهناك أمور أخرى يجب أن تتوفر لكل جملة حوارية على حدة، على أساس أن مشاهد المسرحية يستمع إلى الجملة مرة واحدة، وليس باستطاعته استعادتها إذا ما أفلتت منه كلمة لسبب أو لآخر، أو لم يستطع فهمها عند سماعها مباشرة، وهذا على العكس من الحوار فى القصة أو الرواية، إن القارئ يستطيع أن يقرأ الجملة الحوارية أكثر من مرة، بل أن يعود إليها ليستعيدها ويتذكرها بعد أن يتجاوزها بعشرات الصفحات، وليس هذا ممكنًا بالنسبة لمشاهد المسرحية، ومن هنا يجب أن تصاغ الجملة الحوارية مراعية:

- أن تكون واضحة المعنى لجميع المشاهدين
- ألا تتضمن ألفاظًا تحتمل أكثر من معنى
- أن تكون قليلة الكلمات، يسهل استيعابها من المستمع، ونطقها من الممثل

يقتضى الشرط الأول أن تكون لغة الحوار مفهومة لعامة

المشاهدين، فلا تكون مغرقة فى الطابع الإقليمى أو المهنى الاصطلاحى الخاص. إن المسرحية باللهجة البدوية الخالصة، أو الصعيدية أو الجزائرية، لن يتجاوب معها غير أبنائها، كذلك المسرحية التى تسرف فى استخدام المصطلحات المهنية التى لا يعرفها غير العاملين بالحرفة، مثل مصطلحات الفرانين أو الحذائين أو اللصوص أو سماسرة السوق. إن كثيرًا من كتاب الكوميديا بصفة خاصة يفضل أن يستخدم تعبيراتهم لتغليف المسرحية بجو من الجدة والغموض، أو للإضحاك، ولا عيب فى ذلك بشرط عدم الإسراف، وبشرط أن يطور الحوار بطريقة تكشف عن معانى هذه المصطلحات قبل أن تتراكم دون فهم، فتوئس المشاهد وتصرفه عن متابعة الحدث المسرحى النامى. وكذلك الأمر بالنسبة للشرط الثانى، الذى يعنى أن تكون الألفاظ فى الجملة الحوارية ذات معنى واحد محدد حتى لا يقع المشاهد فى لبس، إلا أن يكون ازدواج المعنى مقصودا لتبرير خطأ أو لصنع مفارقة مضحكة مثلا، كأن يقول شخص: لا مانع عندى من أن أفتح صفحة جديدة!! وهو يقصد جديدة فى دفتر المحاسبة مثلا، فيأخذها المحاور على أنها صفحة جديدة فى العلاقات، وأنه سامحه عما مضى... ومع هذا ينبغى التقليل من مثل هذا التلاعب باللغة. والجملة الحوارية يجب أن تكون قصيرة ما أمكن، فهذا يوفر للمثل كمية مختزنة من الهواء فى صدره تتيح له أن يلون صوته بالدرجة المطلوبة، وهذا ما لن يتاح مع الجملة الطويلة التى يصل إلى نهايتها مقطوع الأنفاس، هذا بدوره يسهل مهمة المتلقى، ويعطى الحوار

سلاسة وتدفقا وسرعة فى التنقل بين أطراف المشهد. لهذا ينبغى أن تقل أدوات الربط والوصل بين الجمل، فبدلا من أن يقول:"هذا هو الشخص الذى حدثتك عنه أول أمس حين كنا نسير على الشاطئ وامتدحت لك مقدرته فى تصميم المشروعات الهندسية". فيمكن لهذه الجملة أن تكون عددا من الجمل القصيرة المترددة بين شخصين:

١- أقدم إليك شخصًا متميزًا

٢- مرحبا به ، كل أصدقائك متميزون

١- لكن هذا من نوع خاص

٢- لابد أنه من النوع الذى أحتاجه

١- أحسنت ، وقد تحدثنا بشأنه أول أمس

٢- هه.. أو.. لابد أنه عبقرى التصميمات الهندسية

١- دون غيره

٢- الذى شغلنا عن "ماتش" السباحة..

١- و"غرقنا" فى الحديث عنه

إن الجملة القصيرة، المتداخلة مع جمل يقولها آخرون، هى الأقرب والأقدر على أداء الوظيفة الدرامية للحوار.

١٣- الصراع: العمود الفقرى للمسرحية

ينطوى الشعر على قوة إيحائية ليست لفن آخر، فى حين يمتاز الفن القصصى بالاقتراب من الواقع وتصوير تفاصيل الحياة اليومية، أما

فن المسرح فإن ما يميزه عن غيره من فنون القول هو القدرة على طرح الرأى والنقيض فى نوع من العلاقة الجدلية، وهذا هو "الصراع" Conflict، الذى يعنى وجود تعارض يرتفع إلى درجة التصادم بين الشخصيات، ترتيبا على اختلاف النزعات أو الأخلاق أو المبادئ والمصالح التى تسعى تلك الشخصيات إلى تحقيقها، وإذا فإنه لا يمكن تصور مسرحية بغير صراع، فالمسرحيات التى هدفها التغنى بأمجاد الوطن، أو انتصارات التاريخ، تتحول إلى قصائد مدح ما لم تصور الجانب الآخر السلبى أو المقابل، الذى يعلى من قيمة الفكر، ويعرضه على محك النقيض. ولم يستغن المسرح- فى تاريخه الطويل- عن إبراز روح الصراع التى تميز الإنسان، وتمثل الدافع المهم فى تطلعه نحو اكتمال ذاته الإنسانية. كان المسرح الإغريقى معنيا بتصوير الصراع بين الإنسان والقدر، أو الإنسان والنظام الكونى، أو الإنسان والنظام السياسى، وقد مضى المسرح الرومانى على هدى الإغريقى، وحين جاء عصر الإحياء الكلاسيكى(الكلاسيكية الجديدة) وكان الدين قد أنهى مشكلة التعارض بين إرادة الإنسان وإرادة القدر بإقرار مبدأ الإيمان بكمال العلم الإلهى، نجد شعراء المسرح ينقلون الصراع إلى داخل النفس الإنسانية، التى تتمزق بين نوازعها المختلفة، بين العقل والعاطفة، بين الوطنية والمشاعر الأسرية، بين الوفاء للأب والوفاء للوطن. ومع التطور الحديث انتقل الصراع إلى مجالات أخرى،

كالصراع بين الإيمان والإلحاد، أو المادية والروحية، وقد تتنفس القضية القديمة (صراع الإنسان والقدر) على نحو أو آخر فى المسرح المعاصر، إذ نجد الفرد أو الجماعة تبرز لتنازل واقعها وترفضه وتعمل على تغييره، وقد تنال بغيتها، وقد تلقى حتفها ثمنا لحلم التغيير، كما ظهر الصراع الطبقى، وصراع الماضى والحاضر لتوجيه المستقبل. وكل هذه الأنواع تدخل فى إطار الصراع الداخلى، أما الصراع الخارجى فيقصد به الصراع العضوى كالمعارك، والمبارزات، والمباريات الرياضية، والمشاجرات.

وللكاتب أن يلجأ إلى هذا النوع أيضا، غير أنه أقل قيمة من الصراع الداخلى من الوجهة الفنية.

وأول شروط الصراع، بعد أن عرفنا أنه العمود الفقرى للبناء المسرحى، أن يكون حول أمر يستحق أن يكون موضع خلاف وتضارب عميق وقاس لا يقبل أنصاف الحلول. لأن الصراع ينشأ من تعارض إرادتين حول أمر واحد، وهو لا ينتهى إلا بسيطرة إحدى الإرادتين على الأخرى والقضاء عليها(فى شكله التقليدى على الأقل) ومعنى هذا أن الكاتب المسرحى لابد أن يطيل التفكير فى القضية التى سيختارها محورا لنشوب الصراع لا يصح أن تكون عن أمور عارضة كتفضيل وقت معين للعمل، أو أنواع معينة من الثياب أو الطعام، أو ممارسة عمل ما، إن الناس يختلفون حول هذه الأمور وأشباهها دون أن يكون ذلك سببًا فى عداء أو تدبير يقصد به النيل من الخصم وهزيمته. ولهذا فإن الصراع ينبغى أن يكون حول قضايا مصيرية على جانب عظيم من

الأهمية، كالإيمان والإلحاد- الاقتصاد الحر والاقتصاد الموجه- النشاط الفردى والنشاط الاجتماعى- الدخول فى الأحلاف أو رفض الأحلاف- مواجهة العدو أو مهادنته- الاهتمام بالتنشئة الأخلاقية أو الاهتمام بالرعاية المادية... فهذه وأمثالها قضايا يمكن أن تختلف حولها الآراء بشدة، أى أنها باعثة للصراع، وتستحق أن يعمل كل فريق على نصرة رؤيته الخاصة.

وكما يهتم الكاتب باختيار القضية التى يدير الصراع حولها، فإنه ينبغى أن يختار الشخصيات فى مستوى القدرة على حمل الصراع واحتضانه. ونوضح ذلك بأن نفترض أن موضوع الصراع هو: هل من مصلحة الوطن أن ينضم إلى حلف مع دول أخرى قوية أو أن يظل محتفظا بإرادته حرة؟ إن هذه قضية خطيرة لا يمكن أن يتفق عليها أهل البلاد جميعا، لأن لكل موقف آثاره الحاسمة فى لحظة ما، ومن ثم فإن مثل هذه القضية لا يستطيع الوفاء بحقها جماعة من الفلاحين مثلا، ولا يصلح لمناقشتها مجموعة من الموظفين المكدودين بهموم الحياة اليومية، إنها قضية مصيرية، تحتاج إلى شخصيات من مستوى سياسى وثقافى رفيع، تملك النظر البعيد، والخبرة الطويلة، كما تملك قوة الحجة، وحق إصدار القرار، وتحمل مسئولية المصير. أما الصراع حول مفهوم الملكية الزراعية مثلا، وهل من الخير أن تكون الأرض ملكا للدولة، أو ملكًا للأفراد، أو لجمعيات تعاونية مثلا، فإنه من الممكن أن تجرى أحداث مثل هذه المسرحية فى قرية، وأن يعبر الفلاحون البسطاء من خلال تجربتهم العملية عن آراء صادقة وعميقة بالقدر المناسب، فى مثل هذه القضية. وفى المسرحيات الوطنية،

وأعمال المقاومة نجد شخصيات متفاوتة فى ثقافتها، لكنها جميعا تعبر عن وعى وطنى وإنسانى عميق، وهذا حق لأن الوطنية غريزة، وليست وقفا على نوع أو مستوى من البشر. ففى المسرحية الوطنية يكون من المقبول أن يشترك فى حوار واحد، حول القضية ذاتها أستاذ جامعى وعامل مهنى بسيط وحتى شخص بلا عمل!!

والمسرحيات الجيدة تتكون من سلسلة من الصراعات المستمرة، عبر سلسلة المواقف، وهذه الصراعات تتغير مواقعها وتتطور أساليبها بطريقة جدلية، فالتعارض بين الرأى والنقيض يولد وضعًا جديدًا، على أثره يتغير كل من الرأى والنقيض لاحتواء الوضع الجديد: سنفترض أن(أ) أرسل رجاله للإيقاع بآخر هو(ب)، الذى كان يتوقع ذلك، فانتهز فرصة وجود(أ) منفردًا، وذهب إليه وأوقع به. هنا انتهى الصراع إلى نتيجة جديدة وأصبح المهاجم مهزومًا، ومن ثم عليه البحث عن أسلوب آخر ليرد الضربة، فى حين أن(ب) لن يلجأ إلى نفس الطريقة التى أصبحت معروفة، إن عليه أن يتدبر طريقة جديدة، لتلافى الوضع الناشئ عن نتيجة العملية السابقة، وهكذا.

والصراع أربعة أنواع:

صراع صاعد: وهو الذى يتولد عن حدث سابق، ويصنع حدثًا جديدًا ينمى فكرة المسرحية، ويدفع بالحكاية خطوة نحو الأمام، أو نحو النهاية.

وصراع مرهص: وهو لا يتقدم نحو إضافة جديدة، ولكنه يمهد لهذه

الإضافة فى صراع صاعد سيأتى فى أعقابه.

وصراع ساكن: وهو الذى لا يضيف جديدًا، ولا يمهد لجديد، ولكنه يكشف عن جوانب تتصل بالموقف بشكل عام.

وصراع هابط: وهو الذى يعيد ما سبق أن شاهدناه، حتى وإن كان بطريقـــة أخرى.

ومن الواضح أن الصراع الصاعد هو الأنقى فنيًا، يتلوه الصراع المرهص، ولكن ليس من مصلحة المسرحية أن تكون فى حالة توتر مستمر، لأن هذا يرهق المشاهد ويؤدى إلى الافتعال، ومن هنا تظهر ضرورة اللجؤ إلى الصراع المرهص والساكن بين حين وآخر لتهدئة التوتر، وإتاحة الفرصة للتأمل، ولكى يستوعب المشاهد كل جوانب القضية وأطوارها فى جو من الواقعية. ولكن الصراع الهابط يهدم المسرحية إذ لا معنى لقول ما سبق قوله، ولا حتى لتأكيد ما سبق عرضه. والصراع هو الذى يصنع التعقيد الفنى للمسرحية، ولهذا ينبغى أن تدور المسرحية حول خط صراع واحد، أو على الأقل: حول صراع رئيسى واحد، وإذا كان هناك صراعات جزئية فإنها يجب أن تصب فى الصراع الرئيسى، لتظل المسرحية موحدة الموضوع، متماسكة الشكل، فمثلا فى "مجنون ليلى" نجد صراعًا بين قيس ومنازل وغيره من فتيان بنى عامر، ولكن هذا الصراع لا يأخذ مداه لذاته، إنه جزء من الصراع الأساسى بين قيس والتقاليد الظالمة التى

تحول بينه وبين حبيبته، وهذا عكس ما فعله شوقى فى "مصرع كليوباترا" فقد كان الصراع الأساسى بين كليوباترا وأنطونيو وأكتافيوس،ولكنه أضاف صراعًا آخر بقصد تهدئة الصراع الأول، طرفاه العاشقان: حابى وهيلانة، ولا عيب- من الناحية الفنية- فى ذلك، ولكن العيب فى امتداد هذا الصراع الجانبى بمساحة المسرحية من البداية إلى النهاية، وهذا يؤدى إلى تشتيت الأثر النفسى وغموض الفكرة فى المسرحية.

ومن الواضح أن الصراع فى التراجيديا القديمة حيث قضايا المصير الإنسانى، سيختلف عن الصراع فى الدراما الحديثة التى تهتم بالقضايا الاجتماعية، وفى هذا كله يختلف مفهوم الصراع فى المسرح الكوميدى الذى يقوم على الحيلة والمغالطة والخداع، ويستعمل أساليب الوشاية والكذب، وكل ما تقبله الكوميديا، والمسرح الحديث لا يحتم أن ينتهى الصراع إلى نتيجة حاسمة وضرورة تسليم أحد الطرفين بالهزيمة، إن بعض المسرحيات تؤثر النهاية المفتوحة، مكتفية بعرض القضية وكأنها دعوة منها إلى المشاهد أن يعيد التفكير فيما رأى، ويحكم بنفسه على الكيفية المحتملة لخاتمة الصراع، كما أن مسرحيات أخرى تأخذ الشكل الدائرى، فتنتهى المسرحية بأن تعود بأحداثها النامية إلى نقطة البداية.

الفصل الثانى

النقد المسرحى التحليلى

١- مسرحيـة : رجل فى القلعة

٢- مسرحيـة : الحامـى والحرامى

٣- مسرحيات : شهرزاد وشهريار: من الأصل الشعبى إلى المسرح

١ - مسرحية: رجل فى القلعة

الحلم وتحولات الكابوس

(١)

«رجل فى القلعة» مسرحية محمد أبو العلا السلامونى(عرضت على خشبة المسرح القومى بالأزبكية بالقاهرة ١٩٨٧- ونشرتها مختارات فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٤) تعرض لجانب من شخصية مؤثرة فى تاريخ مصر، والشرق، والعالم- مطلع القرن التاسع عشر، محمد على باشا- مؤسس مصر الحديثة، فى علاقته بالزعيم الوطنى عمر مكرم. إن المؤلف فى تقديمه للنص المسرحى يطرح سؤالاً، لا يزال حائرًا يبحث عن جوابه، وهو أن المرحلة الزمنية التى اختار فيها الشعب المصرى- ممثلا فى علمائه ونقباء الصناع مع تأييد شعبى كاسح- هذا الرجل الألبانى واليًا على مصر بشروط أعلن قبوله لها والتزامه بها ومارس عمليًا هذا الالتزام- كانت هذه المرحلة موازية تقريبا لحصول شعوب أوروبية على حق اختيار الحاكم وحق عزله، وحقها فى حكم ديمقراطى عادل، ولكن التجربة التى نجحت فى أوروبا

واستمرت وتجذرت فى وعى شعوبها، مالبث أن فشلت، وانتكست، وتحولت إلى حكم فردى استبدادى دمغ حياة الناس، وأخلاقهم، وعلاقاتهم بطابعة إلى اليوم..

لماذا تأصلت حقوق الشعب هناك، وانهارت هنا؟

هذا هو السؤال الذى تطرحه المسرحية من خلال حكايتها، وشخصياتها، ومواقفها، ما بين البداية وحتى المشهد الأخير.

لقد اعتمدت مسرحية"رجل فى القلعة" على شخصيات تاريخية فى الأساس: محمد على وابنه إبراهيم ، وعمر مكرم، وعلماء الأزهر الذين وثقهم الجبرتى فى تاريخه"عجائب الآثار" ومن الطبيعى أن المسرحية التاريخية تتقبل إضافة شخصيات يصنعها المؤلف لتضفى على الجو التاريخى قدرًا من الواقع، ولتنوع فى أدوات الصراع، ولتلوّن الأحداث بقدر من التشويق والإثارة. وهذا- فى جملته- متحقق فى هذه المسرحية، ومع هذا لا نرى أن مصطلح"مسرحية تاريخية" يمكن أن يتطابق معها، ويحسن وصفها، هذا على الرغم من أنها اتسمت بالدقة فى مراعاة الزمن، وترتيب الحوادث الجزئية، وأسندت الأعمال المهمة فيها إلى الشخصيات التاريخية التى قامت بهذه الأعمال، ذلك لأن تشكيلها الفنى لم يضع"الشكل التاريخى" فى حسبانه، وسنرى أنها- فى المستوى الجمالى- تعد مسرحية حديثة وبخاصة فى إفادتها من الحيل المسرحية وإثارة التشويق فضلا عن الخدع البصرية والعملية التى لم توظف لإضفاء المعنى التاريخى، وقد أدى هذا إلى غياب

الجلال الخاص الذى نكنه للماضى فى مستوى القمم الحاكمة فى المواقف الحاسمة، وحلت مكانه الدهشة وروعة الاكتشاف. إن المؤلف لم يهدف إلى أن يعلمنا التاريخ أو أن يشرح لنا أسرار حقبة من حقبه، ولم يرد أن ينقل إلينا شعورًا بالإشادة أو العظمة أو خيبة الأمل مثلا. إنه- بالأحرى- يأخذنا إلى أعماق رجل طموح- ليس لطموحه حد- إنسان بكل ما فى الإنسان من جموح القوة ورغبة المغامرة، وبكل ما فى الإنسان من قلق الضمير وضعف المكابرة وإيثار الرضا بالممكن فى نهاية المطاف. هكذا صور محمد على، الرجل الذى تلقى شرعية السلطة من مبايعة الشيخ عمر مكرم له، على شروط أولها ألا تتخذ قرارًا إلا بعد موافقة العلماء ونقباء الصناع، وثانيها ألا يقيم فى القلعة(رمز الاستعلاء والانفراد والسطوة) وإنما يظل فى قصره بالأزبكية، ولكنه بعد سنوات قلائل صعد إلى القلعة، وأخرج عمر مكرم من القاهرة بأن نفاه إلى دمياط، ومارس الحكم بإرادته الفردية بدعوى أنه يؤسس لوطن قوى، يحبه،(وهو مصر المحروسة) ولا مجال للشركة فى الحب.

أما الشخصية النقيض التى تؤجج الصراع لكى تكتسب الشخصية الرئيسية وضوحها وتبدى قدراتها، ولكى تكتسب المسرحية- من خلال الصراع- قدرتها على الإثارة، والنمو فى الموضوع، وحتى تساعد الشخصيات الأخرى على فرز المواقف وممارسة الاختيار، هذه الشخصية النقيض هى السيد عمر مكرم، ومصادر التناقض وصوره متعددة: فهو مصرى، رجل دين وعالم، يؤمن بالعدل وحق الناس أن

يعيشوا فى سلام، كما يؤمن بالعمل الجماعى وبخاصة على مستوى الحكم، والعلم. إنه رجل مسالم حتى وإن ارتبط ظهور زعامته وتأصل تعلق العامة به إبان ثورة القاهرة على الحملة الفرنسية ثم على الوالى التركى،"خورشيد" وإعلان عزله بقرار من العلماء والنقباء دون انتظار للفرمان السلطانى(من الآستانة) وهو لا يملك طبيعة مقاتلة ولا يميل إلى اختبار الناس بالتضييق عليهم، وكان هذا من أسباب تمكن محمد على من الانقلاب عليه وإلغاء دوره بالكامل ونفيه وتجريده من عناصر قوته والتضييق على من بقى يناصره. وهذا السلوك الهجومى الشرس يدل على طبيعة الطرف الآخر فى الصراع(محمد على باشا) الألبانى، قائد الفرقة، الأمى، الذى يبدأ تطلعه بحكم مصر، فإذا تم له هذا أضاف إليها الشام والسودان والجزيرة العربية، فإذا ازدرد الفريسة الجديدة طمح إلى أريكة الخلافة ذاتها وحاصرت جيوشه عاصمتها(الآستانة/ إستانبول) وهذا التمدد فى الأهداف الطموحة هو فى دخيلته أقوى مسوغ لإهدار كل ما عاهد عليه مجلس العلماء، وكل ما أنزل بعمر مكرم من نكبات، حتى مات العالم الوقور- فى منفاه- قهراً..

إن هذه المسرحية التى عمادها"شخص" ومحورها وتطورها يرتبط به فى الأساس لابد أن تتجاوز الوصف الخارجى لهذه الشخصية، والرصد الحركى، وحتى ما تقوله، مع أهمية الجملة المنطوقة فى صيغة حوار فى العمل المسرحى، إلى إضاءة العالم الداخلى والمشاعر الباطنة التى لا تبوح بها للآخرين، ولكنها يجب أن تكون معلنة فى

النص المسرحى لأن القارئ أو المشاهد لن يتفاعل مع شخصية تتحول بفعل الغموض إلى لغز، ولكى يكشف المؤلف عن مساحة من هذا الغموض بحيث يمكن فهم الشخصية، وأسباب معاناتها، فإنه استخدم بمهارة ودقة وحسن تقدير عنصرين من عناصر بناء المسرحية، وهما الزمن، والمونولوج(الحوار مع النفس).

من ناحية الزمن استخدمه أبو العلا السلامونى بمعنييه: الزمن العام(الموضوعى) والزمن الخاص(الذاتى): الزمن العام ممتد ما بين ١٨٠٥- تلك السنة التى شهدت حالة من الفوضى انتهت بسيطرة العلماء(بقيادة عمر مكرم) على الموقف وإجبار خورشيد على مغادرة مقر الحكم(القلعة) وإلباس محمد على الكرك والقفطان وهما من شارات الحكم. ثم ينتقى الكاتب أحداثا بعينها لتدل على حركة هذا الزمن الخارجى، فيشير إلى معركة رشيد وهزيمة فريزر أمام المقاومة الشعبية- دون تدخل من جيش محمد على- وهذا أمر ضايقه جدًا (١٨٠٧) إلى أن اصطدم بعمر مكرم، ونفاه، ثم أذن له بأداء فريضة الحج، ثم أعاد نفيه، إلى أن توفى (١٨٢٢) وعاش محمد على حتى ضمت جيوش ولده إبراهيم الشام، ثم حارب تركيا ذاتها وهزم جيوشها فتحالفت عليه دول أوروبا وهزمت جيشه وعاد إبراهيم إلى مصر(١٨٤٠) ليصدر فرمان يقر سلطة محمد على وأسرته وراثة فى حكم مصر(١٨٤١) وقد حكم إبراهيم مصر أقل من عام وتوفى(١٨٤٨) ليتوفى والده فى العام التالى. إن المسرحية لم تذكر شيئًا من هذه الأرقام، ولكنها وضعت تراتبها فى الاعتبار، واحتفظت لها بسلامة

السياق دون أن توغل فى تفاصيل لا تمس الجانب (الجوهرى) كالذى تأسس عليه بناء الشخصية، مثل نفى مكرم إلى دمياط، وبعد أداء الحج نفى إلى طنطا وبقى بها إلى زمن رحيله، ومثل أن الباشا الكبير اضطر للتنازل عن الحكم بسبب مرضه، لولده إبراهيم، وأن إبراهيم مات قبل والده، فهذه المحن الجزئية ليست لها علاقة مؤثرة فى بناء الشخصية كما يراها، المؤلف وهو محق فى هذا.

أما حركة الزمن داخل النص المسرحى فقد اكتسبت حيوية خاصة من خلال انتقاء مقاطع زمنية تكشف عن مواقف من حياة الشخصية، تفاجئ القارئ أو المشاهد بما لا يتوقعه، وتستبعد الرتابة فى نفس الوقت الذى يدخل به الشكل المسرحى فى صيغة الحداثة. ويمكن أن نرصد حركة الزمن الخاص على هذا النحو:

١- أحد الخدم يهمس لزميلته بأن الباشا أصابته لوثة، وأن حرم الباشا ترى علاجه بإقامة حفلة زار، وهى الحفلة التى ستقام بالفعل تحت مسمى يختلف قليلاً اقترحه"ديوان" سكرتير الباشا، وهو حفلة ترفيه.

ويتسع المشهد لتشارك فيه زوجة الباشا الكبير، وابنها إبراهيم لنعرف أن الباشا الكبير يتسلل من القصر وحيدا ويذهب إلى قبر عمر مكرم، وتعبر الزوجة عن معاناة زوجها وما ترى أنه سبب هذه المعاناة بأن تقول لإبراهيم:

"هذا الرجل الميت هو أصل بلاء أبيك، مازال يطارده فى النوم وفى اليقظة.."

ما أكثر ما يصحو مفزوعًا وهو يحدثه ويجادله ويناقش معه أمور الحكم.. والدك الباشا لبسته الأرواح الشريرة يا إبراهيم".

وعلاج المرض الروحى- كما تراه الخاتون(السيدة زوجة الأمير)- حفلة زار!!

يتأكد قصد الباشا لقبر مكرم من خلال حديث حارس المقبرة العجوز وزوجته،واستعانته بحفيد عمر مكرم(اسمه صالح وهو شخصية حقيقية) الذى يشبه جده. وفى مناجاة الباشا للثاوى فى القبر يخاطبه"يا صديقى" ويعاتبه بحرارة مدعيًا أنه الذى خاصمه وعانده فساعد على استسلامه. وهنا يتدخل صالح(الحفيد) فى الحوار، وكأنه يتكلم بصوت جده، وبذلك يغادر المشهد زمنه الراهن إلى الماضى حيث كان الجد يتكلم عن نفسه، فكأن المشهد المسرحى يجمع بين زمانين منفصلين، فى سياق ممتد.

ينتهى الحوار إلى أن يصاب الباشا بالإغماء لشدة انفعاله، فيحمله صالح إلى القصر،وهناك يلقى(ديوان) السكرتير(يطلق عليه فى المسرحية: ديوان الباشا) فيعرض على صالح أن يشارك فى إقامة حفل يرتدى فيه زى جده و عمر مكرم، وتشارك فيه أخته زينب (التى يهواها إبراهيم ولم توافق على الزواج منه) وذلك لكى يعيش الباشا الكبير فى أجواء الماضى ويتخفف- بالاعتراف- من ثقل الذنب. وبعد تردد قليل، يوافق صالح. وبذلك يقام الحفل فى بهو القلعة.

٢- هنا حدثت نقلة زمنية بمغادرة الراهن إلى الماضى(استرجاع) ستبدأ فى طرح

العلاقة بين عمر مكرم ومحمد على من قبل بدايتها(محاصرة الشعب لخورشيد وطرده من القلعة) التى أدت إلى تولى محمد على سدة الحكم.. وبهذه النقلة ذاتها نعيش تجربة" المسرحية داخل المسرحية، أو التمثيل فى التمثيل". هذا هو شكلها، أما هدفها التطهيرى فيشرحه ديوان لإبراهيم المعترض على مثل هذا الحفل بقوله: -" لاشك جنابك يدرك أن المحنة للباشا تكمن فيما يشعره من ذنب نحو السيد مكرم، ولذا سنواجهه بعمر مكرم"

وفى هذا الامتداد التمثيلى(مع أن العمل كله تمثيل فى تمثيل) نرى شخصيات الحاضر وهى تغير هيئتها وتضع الشعر المستعار لتدخل فى الزمن الماضى، دون وجود فاصل يقطع الاتصال، وهذه السمة متبقية من دعوة إسقاط الحائط الرابع وكسر الإيهام، ثم المسرح الشامل التى عرفها المسرح المصرى أوائل النصف الثانى من القرن العشرين.

إن جميع شخصيات القصر تشارك فى التمثيلية المدبرة بأن تؤدى أدوارها التى يفترض أنها تعيشها، فمحروس خادم، وديوان سكرتير، وإبراهيم وأمه، باستثناء أن الوصيفة"ياسمينة" ستقوم بدور الجارية"هيلانة" التى تنافس على شرائها خورشيد ومحمد على، وفاز بها الأخير، وكانت تقرأ له الكف، وتبشره دائمًا بما يتوق إلى تحقيقه،

بعبارة أخرى: إنها تمثل لا شعوره، وتجسد رغباته الخبيئة وطموحه الجامح، ولهذا ألقت بنفسها من نافذة القصر حين بدأ نجم الباشا فى الأفول بالخضوع لنفوذ الحلف الأوروبى والانكماش داخل حدود مصر واليًا بإرادة السلطان!!، بالإضافة إلى صالح الذى يقوم بدور جده، وزينب التى تشهد بنفسها ما يجرى تمثيلاً، وقد شهدته من قبل عياناً.

تبدأ حفلة التمثيل(فى التمثيل) بتجمع شعب القاهرة يهتف:" يا متجلى.. اهلك والينا العثمانلى".. وتستهوى الهتافات الباشا المريض فيقبل بقصد المشاهدة، ولكنه لا يلبث أن يستهويه المشهد فيندمج، ويشارك، ويدخل طرفًا فى الحوار مع صالح(الحفيد) على أنه عمر مكرم نفسه، وكذلك تتطور الأحداث ليتخذ الباشا قرارات النفى والعزل عن الوظائف، وفى هذا السياق تبدأ علة الباشا النفسية فى الظهور، إذ لم تتحرر قراراته ولا شعوره بالانتصار والتفرد من رغبة دفينة فى تأكيد تفوقه وسيطرته على عمر مكرم، وكانت علاقته(المفتقدة) به تأخذ بعدًا عمليًا لا مكان فيه للشعور بالخيانة أو الندم، وهذا ما يناسب رجلاً حديدى الإرادة واسع الطموح مثل محمد على، ولكن المؤلف أراد من إظهار الباشا الكبير مريضًا أو مجنوناً أن يحقق ثلاثة أشياء- فيما نرجح: أن المثالية والأخلاق قادرة على إنزال عقوبتها- ولو بعد حين- بمن يتنكر لها، وأن ضمير الإنسان فطرة وغريزة ليس باستطاعته أن يتنكر له بصورة مطلقة، فلا مهرب من ساعة تنبه، يعقبها حساب وحكم عادل، وأخيرًا فإن المؤلف أفاد من المرض العصبى(أو الجنون) الذى أصيب به محمد على أخريات

حياته، وهو ما دفعه إلى التنازل عن الحكم لابنه كما ذكرنا. لقد بدأ عمر مكرم- فى التاريخ كما فى المسرحية- عاجزًا عن التصدى، أو راغبًا عن التصدى لنكوص الباشا عما وافق عليه، ولما أنزله به من تضييق ومطاردة، وقد ظل الباشا(يجامل نفسه، أو يراوغ الحقيقة فيصور لها أن هذا هو الصواب المطلق، وهو يناسب الطموح والعظمة، ولكن موت عمر مكرم، ثم انهيار مشروع التوسع الذى عارضته الدول الأوروبية جعل ذكرى مكرم تعود من جديد، وتربط بين الحدثين حتى ليتوهم أن عمر مكرم هو الذى خذله فأدى إلى هزيمته، فى حين كانت لعمر مكرم حقيقته البعيدة تمامًا عن ظنون الباشا،إذ كان يتملكه شعور صوفى ، مشغول بخلاص نفسه، فإذا شارك فى حركة جماعية لخلاص المجموع فليكن ذلك. بإرادة جماعية، وليس بقيادة يفرضها هو على الناس، فضلا عن ترفعه عن فكرة الثأر.

وهنا نلاحظ أن حفل التمثيل الذى شهدنا بدايته قد تماهى فى حفل التمثيل الأصلى، فلم نعرف له حدًا توقف عنده، إذ ظل الباشا يمارس حياته، ويدافع عن أعماله وقراراته، ويرفض التراجع عن إدانته لعمر مكرم بأشد مما كان يفعل، ففى الافتتاح كان يناديه"يا صديقى" ولكنه فى النهاية يرفض تبرير صالح(الحفيد) لهبوط درجة التحدى عند جده، وأن هذا كان من أجل الباشا ومن أجل العلماء، ليتأكد للجميع أنه لا جدوى من جهد الإنسان الفرد بدون الناس، وتضيف زينب إشارة تعنى أن وسوسة الأعوان ربما ساعدت فى صعود الباشا ثم سقوطه.. فيعلق الباشا الكبير:

- "مرحى.. أتظنون بأنى كنت ضحية حاشيتى حتى أبدو مظلومًا وبريئا وقع ضحية أطماع الأعوان؟ مرحى.. أهنالك أجمل من هذا تبريرًا لخطايا الحكام.. كلا يا سيدتى.. هذا تبرير أحمق لا يصدر إلا عن ضعف وهوان، وأنا ما زلت الفرد الأقوى والأعظم.. "

إن الكاتب(أبو العلا السلامونى) الذى يدرك جيدًا طبائع عصر كتابة المسرحية فيدرك أن إلصاق الانحرافات والهزائم وحتى الاستبداد بسلوك رجال الحاشية ومراكز القوى، بدعوى أن الحاكم لم يكن يعرف، أو لم يأمر- يريد أن يبدد هذه الأكذوبة المخترعة لتبرئة الحاكم وإلصاق مساوئ عصره بغيره، ولكنه- أيضًا - أراد بهذه العبارة التى تمهد للختام أن تكون تأكيدًا لثبات الطبائع، وأن الأسد لا يملك إلا أن يكون أسداً، لا يقلل من أسديته أن يكون معبرًا عن ضرورات عصره وأحلام قومه، إنه يخاطب شعب المحروسة من فوق القلعة: "... ما كنت سوى بعض أمانيكم حين أهاجتها عاصفة الأحلام المدفونة فيكم، أشعلتم بى وهجاً يخطف كل الأبصار، وصنعتم منى رجل القرن وبطل العصر... والآن، هل أملك أن أخلع عن نفسى هذا الأمر؟! كلا.. إنى أعلنها من فوق القلعة لتدوى فى كل الأرجاء .. أبدًا لن أطلب غفراناً أو أنكص أو ارتد، فأنا لا أملك إلا أن أصبح نفسى وحدى .. رجل القلعة، رغم المأساة ورغم المحنة فى الزمن المهزوم. هذا هو تاريخى يا شعب المحروسة.. بل هذا هو قدرى المحتوم".

إن الكاتب يختار لحظة نفسية فاصلة يتوقف عندها هذا التماهى أو الاندماج الذى شارك فيه الباشا، يعيش أحداث الماضى تمثيلاً

وكأنه يمارسها واقعًا إلى أن يوقع مكرها على الوثيقة التى قدمها له القنصل البريطانى ومعه العدو القديم لمحمد على(خورشيد) وهنا شعر الباشا بأن أحلامه تحولت إلى كابوس، وأنه خسر مشروعه ولم يعد قادرًا حتى على حماية جاريته هيلانة التى يستولى عليها خورشيد، وإذ تنتحر هيلانة تنتكس حالة الباشا فيصرخ طالبًا من ديوان أن يحضر عمر مكرم، وهنا يتأكد لصانعى العرض الترفيهى فشلهم فى تحقيق الشفاء للباشا، الذى يبدو فى تلك اللحظة وقد استوعب ما يجرى أو على وشك استيعابه، إذ ينادى هيلانة فلا تملك الجارية ياسمين التى كانت تقوم بدورها إلا أن تفضى بالحقيقة، ويرى الباشا بنفسه أعوانه وخدمه يتخلصون من الشعر والملابس المستعارة التى مثلوا فيها أدوارهم، لتظهر من تحتها ملابس رجال الحاشية ..

لقد انتهى حفل التمثيل، وعاد الزمن الراهن يلتحم بالبداية التى انطلقت منها المسرحية، وإذا بالباشا لم يتغير فيه شىء، إنه مريض بأعصابه، هذا واضح لا يحتاج إلى دليل، ولكنه- فى مستوى الوعى- لا يمكن أن يقر بأنه أخطأ أو تجاوز.. لقد كان مخلصًا لنفسه، كما كان عاشقًا للمحروسة.. وهنا تبدو المسرحية وكأنها تعود إلى بدايتها، ولهذا الشكل المستدير مغزاه الفنى ورمزه الفلسفى.

(٢)

من منظور تاريخى كان محمد على باشا الكبير حلمًا لمصر، تحقق، إذ أخرجها من ظلمات العصور الوسطى وصراعات المماليك والتبعية

لعاصمة خارجها وسلطة تستعلى عليها، إلى أضواء الدولة الحديثة التى تؤسس المصانع وترسل البعثات وتعلن عن قوتها فتحرك الجيوش. ولكن المسرحية ليست من الأعمال التسجيلية التى تهتم بإحصاء الأعمال والإشادة بالمنجزات والإشارة إلى السلبيات .. إنها مسرحية شخصية، وهذه الشخصية اتخذت منطلقًا لتحليل قضية، من ثم تحمل رؤية كاتبها ولا تخضع للتاريخ وإن كانت لا تتحداه أو تناقضه، وقد عرفنا الشخصية، أما القضية فإنها ذات شعب، تلتقى عند السؤال الذى طرحه الكاتب فى مقدمته وجعل من مسرحيته جوابًا عليه، وهو: لماذا فشلت التجربة الديمقراطية الأولى فى حكم مصر؟ لقد أجابت المسرحية، لكن ليس فى جملة، أو عبارة، أو مشهد، بل فى تحولات الحلم ليصبح كابوسًا، وهذه التحولات ترجع إلى أسباب بعض منها فى الحاكم نفسه: الطموح الزائد والقدرة على ممارسة الوقيعة بين ذوى التأثير، وبعض آخر فى أهل الرأى والتأثير(بصفة خاصة المثقفون، وهم فى المسرحية العلماء) إذ انقسموا على أنفسهم بفعل الحسد والطمع والبحث عن المناصب، وبعض فى غياب الوعى الشعبى العام الذى يخشى مواجهة الخروج على الشرعية والانحراف مؤثرا الرضا بالحد الأدنى من وسائل العيش على التضحية لترسيخ العدل والحرية، وبعض غيرها فى الموروث(التاريخى) الذى تعوده الحكام من الشعب، فإذا نهض الشعب أو طائفة منه لتطالب بالعدل تصدى لهم الحاكم معتبرًا هذا تعديا على حق مكتسب له وصله عن سلفه(الحاكم قبله) الذى كان يظلم أيضًا ولم يقف أحد فى وجهه.

هناك سبب أخير- أو قد يكون- وقد أشارت إليه المسرحية مرتين، بعده ميزة وخصوصية مصرية، وهو ماثل فى أهمية الموقع الذى جعل من مصر جائزة ثمينة للإسكندر ولقيصر، ولنابليون. وقد تحدث جمال حمدان فى كتابه الشهير" شخصية مصر" عن أهمية الموقع وعدم تناسب هذه الأهمية مع قدرات الموضع على حمايته وأثر هذا فى بناء الشخصية. وفى تعقب هذا الجانب(الفكرى) فى المسرحية سنجد توحدا فى "الرؤية" بين الشخصية (محمد على) والقضية(لماذا فشلت التجربة الديمقراطية) بالعودة إلى الأسباب التى استخلصناها من سياق النص وإيماءاته الذكية، هذه الإيماءات التى قد تعنى التوعية بتجربتنا الراهنة، كما تعنى تعليم التاريخ، غير أنها ظلت بعيدة عن أسلوب"الإسقاط" المألوف والشائع فى كثير من المسرحيات التى تتخذ موضوعها من الماضى، وبعيدة عن سك الشعارات، حتى مع وجود بعض الشعارات المتذرعة بالثورة الشعبية ضد الوالى التركى، كأن يقول الشيخ الدواخلى: يا سيد مكرم لا داعى لاستفزاز الوالى.

عمر مكرم: يا شيخى الفاضل إن الظالم لا ينتظر الاستفزاز، الظالم يظلم ما لم يلق مقاومة للظلم، الظالم يمعن فى الطغيان إذا ما خاف الناس مواجهة الطغيان.

وكأن يقول عمر مكرم ردًا على اقتراح للشيخ المهدى بالكتابة إلى الباب العالى لينصب واليًا جديدًا:

عمر مكرم: كلا يا شيخ مهدى. من حق المجلس أيضًا تنصيب الوالى الآخر.. حق التنصيب وحق الخلع هما كل لا يتجزأ.

أما الشعارات فمنها: يسقط آكل مال الشعب- يسقط أتباع الطغيان.. وغيرها.

فيما يتعلق بالشخصيات، فإن بين الشخصيتين المحوريتين: الباشا الكبير وعمر مكرم اختلاف متجذر لابد أن ينتهى إلى صراع، وهو صراع تراجيدى(بطبيعة مستوى الأشخاص وموضوع الخلاف) نهايته محسومة فى التاريخ، ولكن هذا الحسم الماضى ليس بديلاً عن عمل الموهبة الإبداعية فى إعادة تركيب السياق، وإعادة قراءة الأسباب المعلنة لتتكشف عن أسباب أعمق صلة بالحقائق الإنسانية من الحقيقة نفسها، وهنا نجد بعض ثغرات كانت تحتاج قدرًا من التمهل فى الطرح، منها أن الشيخ الطحطاوى- بعد خلع خورشيد وميل عمر مكرم إلى تنصيب محمد علي- يعلن تخوفه من خلع تركى وتنصيب تركى آخر، فيقول: لكن محمد على رجل تركى لن يخرج عن سيرة ظلم ولاة الترك، فلماذا لا نختار الوالى من المصريين؟

هنا يجيب عمر مكرم: الأمر سواء يا شيخ طحطاوى، فالوالى الظالم يطغى سواء تركى أو مصرى، إذ أن قضية ظلم وعدل الحاكم تعنى كل بنى الإنسان. والعبرة أن يلتزم الحاكم رأى المحكومين...

القضية شديدة الخطر، وجواب عمر مكرم قاصر عن الإحاطة بالموقف، عاجز عن تسمية الأشياء بأسمائها، وإذا كان الحاكم يطغى

بصرف النظر عن قوميته(مصرى أو تركى) فهل يعنى هذا أنه لم يجد فى مصر من يكافئ محمد على فى ولائه لمصر، وميله إلى العدل؟! من الممكن، ومن الصواب أيضًا أن نقول إن هذه الإجابة(السطحية) أو (المثالية) من عمر مكرم هى إحدى أسباب خيبته فى الإمساك بميزان القوة فى تعامله مع محمد على بعد أن أصبح حاكمًا نافذ الكلمة وبيده مقادير البلاد، ولكن هذا القول من(البطل المعادل) فى المسرحية، يمضى دون تعقيب، ويؤخذ به فى مجلس العلماء، ولا يستعاد عندما تنتكس العلاقة وهذا يؤكد أن المؤلف إما مقتنع بصوابه أو لم يقدر خطره. والطريف أن مثل هذا السؤال فى هذا الموقع من تاريخنا الحديث، وفى هذه الفترة الفاصلة لا يزال مطروحًا إلى اليوم. ولعل الجواب الأوفق- بعيدًا عن أن الطغيان ليس له جنسية- أن الحاكم لابد أن يعتمد على مصدر حماية لقراراته وقوة لتنفيذها، وهذه الحماية يؤديها الجيش، كما قد يفى بها التنظيم السياسى المعبر(حقيقة) عن الجماهير التى تستطيع أن تساند زعيمها فى المواقف الحاسمة، وهو ما لم يكن فى حدود استطاعة عمر مكرم أو غيره من زعماء المرحلة، وكان هذا من أسباب سهولة القضاء على زعامتهم، التى انتهت تمامًا بصدور فرمان التولية وتوريث الحكم من السلطان(١٩٤١) مما يعنى أن أسرة محمد على ولاة مصر بإذن الآستانة، وليس برغبة شعب مصر.

أما الشخصية المهمشة تمامًا، التى غاب عنها الفعل الدرامى وظلمها النص ظلمًا بينًا نجد صعوبة فى تعليله فهو"إبراهيم" بن محمد على، فالنص لم يستثمر الطاقات العظيمة التى تزخر بها هذه

الشخصية النادرة، فقد كان- زمن المسرحية- بطلاً حقق انتصارات مشهودة، وفيما بعد- وهو ما كان يسهل استثماره- ظهرت ميوله القومية العربية بكل ما تعنى الكلمة، أما فى المسرحية فإنه لا يزيد عن صوت تكميلى، وحتى قصة حبه لزينب- حفيدة مكرم - تبدو مصنوعة وتدخل فى نطاق"المثالية" التى لونت بها صور آل مكرم بصفة عامة. ليس مثل إبراهيم من يمكن أن يقدم تحت مقولة إن النار يخلفها رماد، أو أن الرجل ذا القوة الطاغية ينجب أولادًا ضعافًا، فهذا ليس إبراهيم فاتح الجزيرة والشام وديار بكر، الذى تحالفت عليه الدول الأوروبية تحسبًا لانتصاره، وإجلاس أبيه على أريكة الخلافة، بما يقويها ويجددها، فى حين ترقب هذه الدول الأوروبية ذاتها "الرجل المريض" وتنتظر أن يلفظ أنفاسه لتتقاسم التركة، وليس لتتسلمها قوة صاعدة قادمة من مصر،لا تزال فى ريعانها.

فى المسرحية شخصيات مصنوعة، عظيمة الحيوية، حظيت بالاتقان، مثل زوجة محمد على، وديوان الباشا، وهيلانة(الجارية قارئة الكف) وفى قوة حضور هذه الشخصيات ما يدل على أن الموضوع التاريخى قادر على إلهام الموهبة طريقة عملها، دون أن يفرض على هذه الموهبة ما ينبغى أن تقوله، لأنها- فى هذه الحالة- موهبة متحررة من قوالب التاريخ المحددة بالزمان والمكان، قد يكون ديوان الباشا صورة من الطابع التقليدى فى زماننا، وقد وصف نفسه بأنه لا يستطيع أن يتجاوز موقع الكلب من سيده، وأن من شيمة الكلاب الوفاء. أما زوجة الباشا فتستدعى زوجة ماكبث الجبارة، إن الباشا لا

يظهر الانصياع لتطلعات زوجته، لكنه صعد إلى القلعة بحافز منها، فكان هذا العمل النقلة الفاصلة بين التعبير عن الجماعة، وتستخير الجماعة لتحقيق الحلم الشخصى، وحين عرفت أن زوجها الباشا يصرخ باسم عمر مكرم أثناء نومه اقترحت العلاج.

الزوجة: السيد مكرم يا باشا لا يزال يطارد نومك واليقظة، ما جدوى النفى إذًا؟ اقتله لتقتل خوفك منه..

إن لم تقتل هذا المدعو السيد مكرم فسأقتله بيدى أنا.

إن المرأة/ الزوجة/ زوجة الدكتاتور الجبار تمزج بين هذه الصفات الثلاث، فهى تضار من هيلانة الملتصقة بالباشا الأثيرة بنبوءاتها عنده، فى تكوينها النفسى قدر من الخرافة المتوارثة حتى تعقد فى بيتها حفلة زار، وتهدد بأن تقتل مكرم بيدها، وتعامل إبراهيم وكأنه موظف فى القصر، وهى لا ترى فى المصريين(حتى على مستوى العلية: صالح وزينب)غير الدهماء والغوغاء تملكهم أفكار فارغة. إن قيمة هذه الشخصية النسوية لا تقف عند حدود رسمها المتقن وموقفها المؤثر فى تطوير الحركة المسرحية، وإنما يتجاوز إلى أن المؤلف قد استكمل من خلالها ما هو دفين فى فكر محمد على وقلبه، ولم تتح له فرصة الإفضاء به، لأن الصراع الرئيسى(طرفاه محمد على ومكرم) يشغل المساحة المشتركة فما كان له أن يتطرق إلى هذه الجوانب التى تضعف من قوة اندفاعه وتسارع وتيرة تصاعده. أما هيلانة التى أخذت جانبًا من شهرزاد (الليالى) فقد جسدت لا شعور

الباشا فكانت بشيرًا بصعود نجمه، فلما توقف فعل البشارة والصعود لم يكن أمامها إلا أن تنتحر تعبيرًا عن توقف الحلم وبداية الكابوس.

لابد من وقفة- ولتكن ختامية- عند شعرية المسرحية، ونؤسس هذه الوقفة على أمرين، أولهما أن الشعر هو روح المسرحية وجوهرها حتى وإن كتبت نثراً، ففى أية مسرحية ذات قيمة جمالية وفكرية ستظل واعية القارئ المدرب، أو المشاهد المتمرس تبحث عن"الشعر" فى الحوار المتبادل، فى مواقف الصراع، فى تشكيل المشاهد، فى التصور العام والفكرة التى انبثقت منها المسرحية، أو الخلاصة التى انتهت إليها. أما ثانى الأمرين فهو أن المسرحية التى تأخذ موضوعها من التاريخ - حتى وإن لم تكن مسرحية تاريخية على نحو ما وصفنا به هذه المسرحية- لا ملجأ لها إلا الشعر، لأن البعد الزمنى، وغياب التفاصيل، وبدرجة ما غياب التواصل مع الواقع المباشر ومعطياته المتغيرة، فضلا عما يخلعه الفاصل الزمنى على الشخصيات والأحداث من هالة التقديس من منطلق الحتمية والقدرية ومطلق التحرر من إمكان تأثيرنا على ما كان.. كل هذه "الملابسات" تستدرج التاريخ إلى الشعر، ولهذا لا يجسر على الاقتراب من الموضوع التاريخى إلا من يملك قلب شاعر، وحس شاعر، وإلا أسفرت محاولته عن شىء أشبه بعبارة المعرى فى وصف شعر ابن هانئ الأندلسى:" رحى تطحن قرونا"!!

محمد أبو العلا السلامونى شاعر، وتعدد وترادف مسرحياته التى استمد موضوعها من التاريخ يبرهن على هذا النازع حتى وإن لم يقدم

نفسه إلى المجتمع الثقافى بهذه الصفة، حتى وإن لم تدل تركيباته اللغوية على إتقان لقواعد العروض، فكثير من هذه الأبنية اللغوية ما كان يحتاج إلى جهد يذكر لكى يدخل فى إطار الموزون، ونكاد- بتحليل بعض الأساليب- أن نفترض توافر هذه المعرفة بالعروض، مع حرص مقابل على الرغبة فى إهمالها أو الخروج عليها، لأنه لا يرغب فى أن يصرف هم اللغة عنده إلى الوزن والقافية، أو الوزن دون القافية، لأنه لو فعل هذا سيؤثر سلبًا على مستوى التلقى الذى سيدخله الوزن فى جبرية إيقاعية تتخطى طبيعة الموقف بأن تكون صنعة تفرض نفسها على جملة الشخصيات والأحداث والمشاهد. لم يهتم بالبحر الشعرى ولكن الإيقاع واضح بقوة، وهو إيقاع يناسب الشخصية، فالجمل والعبارات التى تحقق هذا المبدأ تنتسب إلى الشخصيات ذات الأثر، وفى المواقف الفاصلة:

عندما يقف محمد على- فى بداية المسرحية- أمام قبر عمر مكرم يبدأ مناجاته، وهذه المناجاة بطبيعة الموقف، والدافع التطهرى ومستوى القائل، لا تملك إلا أن تكون شعرًا، بل إنه يمكن أن نعيد ترتيب الأسطر لتبدو فى شكل قصيدة:

يـــا صديقـــى = فاعلاتن

هـا أنـا ما زلت آتى = فاعلاتن فاعلاتن

لســت أبغـــى = فاعلاتن

غير أن أسمع منك الآن كلمات بأذنى = فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أو تناديني باسمي	=	فاعلاتن فالاتن
حينها أدرك حقًا	=	فاعلاتن فعلاتن
أنك الآن حملت الوزر عنى	=	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
أنت أقسى الآن منى	=	فاعلاتن فاعلاتن

فى هذا المثال المستقطع تترادف التفعيلة(فاعلاتن) وهى مفتاح بحر الرمل، وقد حافظ عليها الأسلوب مع قليل من الترخص، ودون التزام بعدد تفعيلات البيت، وهذا متوقع مادام الكاتب لم يوجه قصده عامدًا إلى الوزن.

وقد تحققت درجات من هذا الاقتراب من مراعاة الوزن فى مواقف من هذا المستوى المتألق شعوريًا، العميق فى معناه، الذى تقوله شخصيات تراجيدية، بما يجارى طابعها ومصيرها المأسوى عبر أحداث المسرحية، فإذا كاشف إبراهيم(باشا) زينب بأنه لا يزال يحبها، وأن لديه الرغبة فى الزواج منها وتبنى ولدها الذى استشهد أبوه فى الثورة على خورشيد، يقول مخاطبًا زينب:

إبراهيم : سأكون أباه

فأنا أحببتك .. بل أحببت بلادك مصر

لأجلك أنت .. وأنت فقط

إذ فيك رأيت جمال النيل وخصب الأرض ...

وطيبة كل المصريين ..

إن هذا المقطع-الذى لم يكتب بطريقة التوزيع المتقدمة، لا يخرج عن وزن تفعيلتين هما: " فعْلُن" و" فعْلن" وقد تكررت الصيغة الأولى عشر مرات، وتكررت الأخرى سبع مرات، وصيغة "فَعِلُنْ"، وهما لا يكونان معًا بحرًا معتمدًا وإن عدا بعض تحولات البحر المتدارك، ولا يتعاقبان على نسق مستقر، ولكنهما يحققان درجة من الإيقاع تنظم تدفق العبارة وتلقيها، بما يخلق حالة نغمية تدخل فى بناء موقف ندرك معناه من سياق المشهد.

وكذلك تسود تفعيلة فعْلن، وفعِلن فى قول عمر مكرم مودعا الباشا عقب قراره بالصعود إلى القلعة:

والآن

وداعًا يا رجل القلعة ..

اصعد وحدك .. لكن

فلتتذكر أن سقوطك قدر..

قد لا تملك أن تمنعه وحدك .

ولنتأمل هذا الاسترسال من هيلانة تخاطب الباشا الكبير، وهى تذوب هوى فى طموحاته وسموقه:

هل تؤمن بتناسخ أرواح الموتى يا مولاى ؟

أشعر أنى قد عشت زمانًا

كنت رأيتك فيه إغريقيًا

أو فرعوناً يحكم مصر

أشعر أنى أحببتك يوماً مًا ..

فى عصر الفردوس المفقود

عصر الأحلام

وآمال الإنسان الباحث عن جنات الخلد

إن (فـعِلن)، و(مـسـتـفـعلن) وهى تفعـيلة بحـر الرجـز تسـودان هذه المناجـاة وتحققـان لهـا مـا يتجـاوز لـو أن الكاتب راح يغير فى ألفاظه ليحصل على الموزون أو الموزون المقفى حسب قوانين العروض التى لم توضع لفن المسرح، ولم تضعه فى اعتبارها.

ليس مهمًا أننا بدأنا بهذا المستوى اللغوى من الإيقاع، لننتهى إلى مستوى الإيقاع الحركى، أو أننا كنا نفعل العكس، فإن الكاتب قد وزع مشاهد المسرحيـة فى قسمين (أو فصلين) ولكن القسم يتجزأ فى مشاهد صغيرة، تتنقل بسرعة وانسيابية ورشاقة بين شخصيات مختلفة وأماكن مختلفة أيضًا، مع حرص على التزامن أحيانًا، وعلى رصـد التطور الزمنى فى أحيـان أخـرى. وقـد منح الحل الذى آثره الكاتب، وهو أن تقام حفلة تمثيلية فى قصر الباشا هدفها المعلن الترفيه عنه، وهدفها الخفى إتاحة الفرصة له لأن يتخلص من عبء أحزانه وأسراره وربما أحقاده وعداواته، وهذا ضرب من العلاج بالفن (وهذا غير ما قصد إليه هاملت فى مسرحيته حين استقدم فرقة تمثيل فى القصر لتمثل جريمة القتل كما يتصورها وليرصد خلالها

ردود الأفعال) ومن المؤكد أن درجة ما من التحرر من عقدة الذنب تجاه عمر مكرم قد حدث، لأن الباشا وقد استوعب النكسات التى حدثت لجيوشه والشروط التى فرضت عليه ليكون له ولأولاده حكم مصر ما لبث أن عاد لطبعه الذى عهدناه فى زمنه السابق بعد تولى السلطة والاطمئنان إلى انفراده بالحكم.

من القصر، إلى قبر عمر مكرم- عودة إلى القصر ليبدأ حفل العودة فى الزمن، فنجد أنفسنا طرفًا فى مظاهرة تفترض أنها فى ساحة مفتوحة تهتف: يسقط خورشيد باشا الظالم. فى أعقابها نشهد اجتماع العلماء فى دار المحكمة الكبرى، وحين تصدر وثيقة خلعه يتلقاها بيده وهو فى القلعة، فى حين يكون محمد على فى بيته وقد بسط كفه لهيلانة التى تدغدغ أحلامه وطموحاته بعبارات شعرية تذوب رقة وخضوعًا ،وبعد قليل يستقبل محمد على رسولاً(كتخدا) من خورشيد، ويرفض التدخل لصالحه، غير أننا نجده- فى المشهد التالى- يجتمع به فى مقره بالقلعة..

هذا جزء محدود من مشاهد القسم الأول، أردنا أن نقرب به تصور المشاهد المتعاقبة ودرجة كثافتها وسرعة حركتها. وهذا بدوره خروج على النمط التقليدى للمسرحية ذات الفصول التى تحصر الأحداث من خلال الترابط النسبى والترابط الزمنى فى موقع واحد، هو القلعة أو القصر أو السفينة أو المصنع- على سبيل المثال، أما فى هذه المسرحية فالمشاهد تتعاقب فى سيولة وسرعة وكأننا نشاهد عملاً

تليفزيونياً أو سينمائيًا، وقد تدخلت فيه صناعة المونتاج، هكذا نلاحظ أن الحوار قصير، مركز،والشخصيات المتداخلة فيه قليلة(اثنان ونادراً ما يزيدون عن ثلاثة) والمنظر المسرحى أقرب إلى التجريد، فليس فيه قطع ديكور تحتاج إلى نقل أو إخفاء، وليس فيه مناظر أو ستائر لإضفاء صورة الواقع، وإنما هو الحوار، مع تبديل الثياب، والتنقل بين طرفى الخشبة أحدهما يعد خاصًا بالعلماء، والمقابل يعد رمزًا لأهل السلطان، وهذه القسمة قد تنتهى إلى التلاقى فى مكان وسط الخشبة لتقام فيها الفعاليات المشتركة والرقصات التعبيرية الجماعية .. إلخ .

إن تحرر البناء المسرحى من مبدأ التقسيم إلى فصول قد أضاف إلى جماليات التشكيل ما هو من جوهر القضية المعروضة، إنها صراع متعدد الأطراف، متطور الوسائل يجرى بين أنداد، وكان من المهم أن يوحى المكان بطابع المنازلة الحيوية المتسارعة بين هذه الأطراف.

إن الكاتب هنا- بعيدًا عن التفاؤل أو التشاؤم من الطباع الإنسانية- يحرص على أن يقول إن الشخصيات الفاعلة تاريخيًا من مستوى أصحاب الأعمال الكبيرة، يكونون مطبوعين بتكوينهم، ليسوا أبناء المصادفة، ولم تصنعهم الظروف، ولم تحملهم أمواج البحر إلى شواطئهم، وإنما هم قصدوا، وهم أرادوا، وهم فعلوا، ومهما لاقوا من عنت وانكسار وتبديد للحلم ومهما تحولت أحلامهم إلى كوابيس، فإن غرائزهم القتالية الطامحة تظل قادرة على استنبات نفسها، كالشجرة

المتجذرة، قد تفقد أغصانها وأجزاء من جذعها، ولكن عمق تواصلها بالأرض قادر على أن يمدها بحياة جديدة.

وقد اكتسبت المسرحية ملامح تاريخية دون أن تتشكل بالتاريخ، وطرحت قضية الديمقراطية والاستبداد، دون أن تقطع بجواب، من ثم ظلت مسرحية شخصية، ونموذج إنسانى، يتجاوز عصره، كما يتخطى بيئته، واستطاع عنوانها أن يرتقى إلى مستوى الرمز وجوهر القضية.

٢ـ مسرحية: الحامى والحرامى

مؤامرة على حرف الراء

سأختلف مع المزاعم المنهجية الحداثية التى ترى أن "إصدار الأحكام" ليس من النقد، ولا يحتاجه التشريح الفنى الذى ينبغى أن يتوقف عند حد "الوصف". إن الحكم فى ذاته ليس الهدف، وإنما مدلول الحكم وهو "القيمة" التى هى جوهر جمالية النص وخلاصتها، إذ لا أهمية ولا بقاء لجماليات القشور والطنطنة الفارغة والالتواءات التى تستمد وجودها المزعوم من "معلبات النقاد الجاهزة" لإرواء نصوص واضحة الجدب والتصحر!!

لم أقصد هذا البدء، كل ما هنالك أننى فى قراءة هذه المسرحية: "الحامى والحرامى" رأيت أن أبدأ بعبارة الختام، بحكم، وإصدار حكم يعنى- إلى جانب الاهتمام بالقيمة- أن النقد مسئول، وأنه يتحدث- من موقع الوضوح والمسئولية- عن المستقبل، بثقة الذى رأى وهذا ما أعنيه تمامًا. من ثم أقول إن اسم محفوظ عبد الرحمن

سيكون من بين أسماء قليلة جدًا (قد لا تزيد عن خمسة أسماء) تحتفظ بها ذاكرة الإبداع الدرامى فى مصر(والوطن العربى) تملأ مساحة النصف الثانى من القرن العشرين. لقد فجرت حلقات"أم كلثوم" التليفزيونية بحيرات العمق الجوفى تحت طبقات الضمير العربى المرهق بالمعاناة والتزييف. من قبلها كان"ناصر ٥٦" "وبوابة الحلوانى" و"الكتابة على لحم يحترق" وفى مجال المسرح كانت"حفلة على الخازوق" و"عريس لبنت السلطان" وغيرها. ثم تجئ هذه المسرحية: الحامى والحرامى.

ما الأسس، أو المعيار الذى يجعلنا"نغامر" بالحكم السابق؟ سأجمله فى ثلاثة أسس؛ هى ماثلة فى هذه المسرحية التى نخصها الآن بالقراءة: توافر تقنيات العرض بمراعاة أصول الحركة، ومشوقات الطلب، وذوق الاجتماع(وهو يختلف عن ذوق الفرد، وذوق القراءة) الأساس الثانى: تحقيق الوسط(اللغوى)الذهبى فى صياغة الحوار: يرتفع إلى الأدبية الجمالية دون أن يفقد مشروعية صدوره عن مستويات شتى من البشر، لهم- بالانتساب الطبقى أو المهنى أو المعجمى- مستويات متباعدة فى مرجعيتها الأدبية الجمالية. ثم- أخيرًا - صدور القضية فى المسرحية عن قلق الضمير العام الذى يحسن التسمع على نبض المرحلة، ويتفتح عبر التقنيات المستخدمة على المعاناة الإنسانية(التاريخية والمستقبلية) بما يكسب هذا العمل، هذه المسرحية: حضورًا مستمرًا.

***

لنتأمل عنوان المسرحية ـ أو عتبتها الأولى على رأى جيرار جنيت-"الحامى والحرامى". هذه الواو العاطفة بين الكلمتين ذات دلالة أو وظيفة معاكسة لما ينطوى عليه التركيب من إيحاء صوتى. الخبرة اللغوية العامة تلاحظ للوهلة الأولى ـ التضاد بين: الحامى والحرامى، وهذا ما تؤكده الواو العاطفة، فقد قرر النحويون مبدأ أن العطف يقتضى المغايرة (فيكون الحامى مختلفا عن الحرامى كحد أدنى) وهذا التضاد الملحوظ هو الذى يصنع الدراما، من حيث هى تجسيد لصراع بين إرادات متعاكسة، تحاول كل منها أن تقضى على الأخرى أو تخضعها. وإذا فإننا أمام صياغة أخرى للتعبير المألوف الأكثر شيوعا بين الجمهور المصرى بصفة خاصة، وهو"عسكر وحرامية"!! وهو تركيب درامى يجمع بين النقيضين كذلك، على أنه أكثر اتصالاً بالمأثور الشعبى. فما الأفضلية (أو عكسها) الذى تعطيه: الحامى والحرامى، فوق- أو دون"الكليشيه" الشعبى المأثور؟!

أولاً:" الحامى" حرر المدلول من الانحصار فى"اليونيفورم" الأصفر ذى النجوم أو النسور النحاسية، والأشرطة الحمراء. إن"الحامى" يتوسع ليدخل فيه أهل السلطة، من قصر الوالى إلى خزانة بيت المال، وما بينهما من وسائط وما يدور فى فلكهما من أعوان وأدوات. إن هذا التوسع الدلالى لا يقف عند حدود الاستيعاب الكمى أو النوعى وحسب، إنه يتجاوز أو يتعمق ليكشف عن سويداء قلب الموظف"الرسمى" وعقيدته المتوارثة منذ حكم الفراعنة، حتى إن كان لا يزيد عن كاتب (درجة تاسعة) مطحون، أو حارس ذليل، أو ساع

مسخر لخدمة الكبراء، وإنه- فى يقينه- أحد الحماة لهيكل النظام- السلطة- الدولة، فى مواجهة الآخرين.. الذين يدخل فى زمرتهم أنا وأنت.. والحرامية بالطبع!!

ثم أستعين بالمعجم فى أمرين يخصان"المعطوف" وهو "الحرامى":

فى مادة"حرم" سنجد غلبة لمعنى المقدس، بالإيجاب أى ضرورة الفعل، وبالسلب: أى التحريم أو النهى عن الفعل، فإذا فعل المنهى عنه، فهو"حرامى" أى فاعل الحرام. هذا ما ينتهى إليه المعنى فى"المعجم الوسيط"، وفى"لسان العرب"- لابن منظور المصرى- دلالات إضافية تغنى المعنى بتداعيات بعيدة المدى، يمكن أن تجد لها أصداء بديعة وعميقة فى تشريح البنية المسرحية ذاتها، من ذلك: حرم الرجل لج ومحك، وحرمت الدابة: طلبت الفحل، وجمعها حرام، وحرامى فالحرامة: الغلمة، وشهوة البضاع.. إلخ.

وخلاصة القول أنه فى"الحرامى" يجتمع المقدس والمدنس فى صيغة تداخل وإيهام، وهذا الوجه"الإيهامى" أحد الخطوط أو المحاور المؤثرة فى توجيه المعنى فى المسرحية.

الأمر الآخر استمده من الجاحظ فى"البيان والتبيين" فى سياق عرضه للحروف التى تدخلها"اللثغة"، وهى أربعة، وتتصدرها"الراء" من حيث كثرة انحرافها إلى أصوات أخرى، إذ تعرض للراء أربعة أحرف: فمنهم من إذا أراد أن يقول"عمرو" قال"عمى" فيجعل الراء ياء، ومنهم من يقول:"عمغ" فيجعل الراء غينًا، ومنهم من يقول"عمذ" فيجعل الراء ذالاً،

ومنهم من يقول"عمظ" فيجعل الراء ظاء. وهناك احتمالات نطقية أخرى عجز رسم الحرف العربى عن تحديدها، اكتفى الجاحظ فى التعريف بها بالإحالة إلى المشاهد- نطقًا فى زمانه- فقال:"وأما اللثغة الخامسة التى كانت تعرض لواصل بن عطاء، ولسليمان بن يزيد العدوى الشاعر، فليس إلى تصويرها سبيل!! بالطبع لم أقصد بإضافة المعجم، وما نبه إليه الجاحظ من تحريفات النطق أن أداعب القارئ أو ألاعبه لعبًا علميًا فنيًا، فلعلى أرى أن الكتابة عن مسرحية- وإن تكن نقدية موضوعية- ينبغى ألا تنفك فيها الوسيلة عن الغاية، بمعنى أن تكون هذه الكتابة ذات نزوع مسرحى كذلك. المهم أننا اقترينا- بطريقة عملية- من إدراك سر التكوين الجمالى/ الفلسفى، الذى تفوقت به عبارة:" الحامى والحرامى" على المألوف الشعبى:" العسكر والحرامية" فمع اتساع المدلول فى"الحامى" يأتى الجناس، التماثل الصوتى بين الكلمتين: الحامى/ الحرامى، والتحريف المحتمل فى نطق الراء فى الكلمة الثانية، هذا التحريف الذى يمكن أن يؤدى إلى"الحامى" ويصبحان شخصًا واحدًا، أو على الأقل تضيع الحدود الفارقة بينهما، وهذا- بالضبط- ما تقوله هذه المسرحية الجميلة، التى تعود بنا إلى تعبير شعبى آخر أعمق وألصق، هو" حاميها..حراميها"!!

ليس مطلوبًا أن ألخص حكاية المسرحية، فها هى ذى بين يديك، والنص المتقن يتفوق على أية محاولة لعرضه، أو نقده، بل إن جمالياته قادرة على أن توقظ فى وعيك الفكرى، وحسك الجمالى الكامن ما

يتجاوز حدود ما تستطيعه محاولات التحليل والشرح، مرة أخرى- يستطيع أن يفضى بالكثير من أسرار العلاقة بين الحامى والحرامى، وهى فى صميمها علاقة وجود ومصير وليست- فى غير الظاهر- علاقة عداء!! " الحامى " نفسه يفهم هذا جيدًا، فوجود " الحرامى" الصريح، هو المبرر المعلن لوجود الحامى المعلن أيضًا، ولو انعدم الحرامى لفقد الحامى أسباب خصوصية ما يستحوذ عليه من سطوة وثروة ووجاهة. وفى المسرحية يبدو هذا واضحًا، وموضع تفاهم وتسليم صامت بين الطرفين، وتقدير " محترم" لضرورة وجود الآخر، وضرورة إتاحة الفرصة له أن يؤدى "واجبه" فى الحدود التى لا تهدد وجود هذا الآخر، أو تفكر فى اقتلاعه من الأساس، فلا" الحامى" يعمل على القضاء على"الحرامى" حتى لا يفقد مبرر هيمنته الشاملة، ولا"الحرامى" يفكر فى تصعيد مهمته بحيث يبطل دور الحامى أو يسقط أقنعته بإظهار عجزه.. فكأن المسألة فى جوهرها توزيع أدوار، واقتسام وسائل، لاستدامة أوضاع.. وليس أكثر، وفى هذا استنهاض لفكرنا نحن(الذين كتب علينا أن نكون قطبًا خارج دائرة العلاقة المتفاعلة بين الحامى والحرامى) أن نعيد الفهم، ونعيد التصنيف، والوصف، من ثم نحدد لأنفسنا دورًا مفتقدًا، شاغرا فى تكوين المسرحية ذاتها، فلم ترد- عن عمد وقصد- أن تكون ميلودرامية، أو مثالية، لقد ظلت"وفية" لفكر محفوظ عبد الرحمن، الواقعى، العلمى، التحليلى، الملتزم بحدود ما هو كائن، وليس الحالم بما يتمنى أن يكون!!، وليس السياسى المشغول"بتدبير" ما ينبغى أن يكون!! إن

الكاتب الحر(فكريا) يفجر الرؤية/القضية، ثم يترك لك حرية تكييفها، وتحديد موقفك منها، ودورك فيها. أو فى مجابهتها، بدقة أكثر.

سيدل المظهر على أننا نشاهد موضوعًا يجرى فى الزمن الماضى: فالمشهد الأول يفتح على ديوان بيت المال، وليس وزارة المالية أو البنك المركزى، وهناك أيضًا قائد الشرطة وليس وزير الداخلية، ومن ثم فإنه لابد سيحمل سيفًا وليس مسدسا يتوارى خلف سترته الواقية من الرصاص. وهكذا سنلاحظ فى صياغة الأسماء التى تتقدمها الكنى،وتتبعها الألقاب، غير أن هذا لا يتجاوز المظهر أو هذه الفترة التى أومأنا إليها."الحامى والحرامى"- على الرغم من صبغ المشهد بألوان الماضى- ليست مسرحية تاريخية بأى معنى يمكن إطلاق هذا التصنيف استنادا إليه، فموضوعها ليس من التاريخ المسجل، ولم يسنده الكاتب ـ ادعاءً - إلى زمن سابق، وكذلك أمر الشخصيات جميعًا. غاية ما يمكن أن نزعمه أنها مسرحية نسجت من خيوط استجلبت من التاريخ الاجتماعى الشعبى، وهو بهذا المعنى تاريخ مفتوح، ممتد، يفضى بعضه إلى بعض فى غير تكلف أو تحديد، فالحكام يجيئون ويذهبون، وتنقضى دولة فتقبل أخرى وأعوانها- كما يقول أمير الشعراء- أما المجتمع فإنه يغير بعض ثيابه وهو فى السوق، لا يتوقف له بيع أو شراء، ولا تكف له حركة،يحدث التبديل دون أن تفطن له عين، كما تبدل الحية جلدها لتنتزع مفتاح الخلود (أو نبتة الخلود) من جلجامش المتربص بها، أو المتربصة به.

يبقى جانب من تساؤل يبحث عن جواب: إذا لم تكن هذه المسرحية تاريخية فلماذا إذاً هذا المظهر التاريخى؟ وأقول إن الكاتب- أى كاتب- يذهب إلى التاريخ، أو يهرب إلى التاريخ. الذهاب بقصد التمجيد، وبقصد التنوير والفهم، ويهرب بقصد تجنب المباشرة التى تؤدى إلى المواجهة والصدام، وهذا وذاك ليسا من مسوغات هذا التوجه(المتكرر) فى مسرحيات محفوظ عبد الرحمن. وأرجح أن هذا يحدث لدواع فنية فى الأساس، فى مقدمتها تحرير القضية المطروحة من علاقة الارتباط بالزمان، فهذا التاريخ الشعبى المفتوح يعطى شعورا باستمرار الوضع، ولعلنا نلاحظ- فى هذه المسرحية كما فى غيرها من مسرحيات محفوظ عبد الرحمن- أنه يتجنب تماما لعبة الإسقاطات باصطناع النكت، والتلميح أو التنظير فى المواقف أو العبارات أو الأسماء. لا شىء من هذه "الألاعيب" الخفيفة المسطحة يأخذ مكانا فى مسرحية، مع سهولة اصطناعه ومع رواجه لدى قطاع ضخم من جمهور المسرح فى حقبتنا، إن كاتبنا لا يفضل أن يغمز للمشاهد من وراء الكواليس، فيغمض عينه أو يرفع حاجبه، وهو يهمس:"واخد بالك"؟ "فاهمنى"؟. ما بهذه الخفة يفكر أو يبدع. هاهنا قضية، جرت عندنا فى غير زمن، بمعنى: فى أكثر من زمن، ولا تزال تجرى، فهيا نستوضح أبعادها. لهذا تأتى النكتة السياسية- وهذا نادر جدا- نابعة من تكوين المسرحية وطبائع شخصياتها، وليس من تنظيرها الإسقاطى على أوضاع أو شخصيات حاضرة. مثلا تقول رضوى(سيدة من المدينة) عن الخازندار إنه رجل طيب. فتعلق جاريتها

سلمى:" خازندار طيب! هذا ما لا أستطيع تصديقه!!" ومثل هذا يحدث عندما يهم الخازندار نفسه بإلقاء نفسه فى النهر، فيحول المتسول"صدقة" دون ذلك، فحين يقول الخازندار إنه حر يفعل ما يشاء. يقول له صدقة المتسول: لست حرًا طالما أنت مصدر رزقى!! من الواضح أن هذه ليست"نكتا" بالمعنى الشائع، إنها"مفارقات"، ومن الحق ما يوصف به الأدب الجيد من أنه فى جملته"مفارقة"، وهذه المفارقات هى التى تمنح المسرحية توازنها، وتشق بموضوعها الجاد طريقًا ممهدًا بين غاية الجد، وغاية الهزل، وسأكتفى لتبيان هذا باقتباس موقف قريب من نهاية المسرحية، وقد جرى تفاهم بين الحامى والحرامى، حتى كاد يتوحد به. إنه يوم الاحتفال بالعيد، وقد جلس"صدقة" يتسول واضعا طبقًا أمامه. يمر أمامه رجل العامة"سلامة" المهموم بالمطالبة بداره المغتصبة:

صدقة: إلى أين أيها السيد؟

سلامة: إلى الساحة لأرى ما يحدث. هذا شىء جميل يا أخى.

صدقة: ألم تر هذا؟(يشير إلى الطبق)

سلامة: رأيته وحسدتك.

صدقة: (يرقى نفسه من الحسد) الحسود لا يسود.

سلامة: أنا لا أريد أن أسود. أنا فقط أريد استعادة دارى.

صدقة: لا علاقة لى بكل هذا. ادفع درهمًا.

سلامة: أأنت متسول أم جابى مكوس؟!

صدقـة: لا تضيـع وقتك فى الكلام، مـن الأفضل لك أن تسـرع إلى الساحـــــة حيث الاحتفال.

سلامة: أنا لا أدفع إلا بمزاجى.

صدقة: بل تدفع بمزاجى أنا.

سلامة: أنا لم أر شحاذًا مثلك.

صدقة: هذا ثناء أستحقه.

[سلامة يكاد يسير فيتشبث به]

صدقة: لن تمشى من هنا قبل أن تدفع شيئا.

سلامة: بالقوة؟

[ويأتى عسكرى]

سلامة: ها قد جاء من يخلصنى منك.

العسكرى: ما هنالك؟

سلامة: هذا الرجل يطلب حسنة بالقوة.

العسكرى: فهو أفضل ممن يطلب سيئة...

أعتقد أننا بهذا الاقتباس القائم على عدة مفارقات متداخلة نكون قد لمسنا الدافع الآخر لتفضيل الكاتب الانتقال بموضوع المسرحية إلى ما يمكن عده من قبيل التاريخ الاجتماعى أو الشعبى، وهو تحرير

القضية من قيد الزمن، فزمانها هو الماضى المستمر، المفتوح على الحاضر والمستقبل. أما الدافع الآخر فماثل فى لغة الحوار. إنها العامية الصافية من شبهة الثرثرة وجاهزية الصياغة، أو هى الفصيحة المبرأة من شبهة التحجر والمرور بقناة الترجمة عن العامية. إنها صياغة خاصة تناسب زمانها المطلق، ومكانها المحدد بملامح تشكيله، والمحدد- فى ضمائرنا- بأركان القضية المتداولة.

لقد انقسمت أسماء الشخصيات فى المسرحية إلى صفات غالبًا، وهى صفات مطابقة للوظيفة، أو مناقضة لها، فكأنها قناع قصد به الخداع أو التهكم، من النوع الأول: سلامة المنسى(واحد من العامة، فهو الشعب المنسى القانع بالسلامة) وصدقة (المتسول) وهبيرة(وهو لص) والهبرة القطعة من اللحم الضخمة غير متسقة القطع. ومن أسماء الأضداد أن يكون الخازندار اسمه يقظان، وقد تم خداعه وسرقة الدرة اليتيمة من يده، وأن يكون شاهين، أبو شداد بن عساكر قائد الشرطة لا يكاد يرى(غير أنه يحفظ جيدًا كل البيانات المطلوبة عن معارضى السلطة)، وأن يكون"أشرف" اسمًا للص!! وكذلك تتجلى"ألقاب مملكة فى غير موضعها" فيقظان اسمه الكامل: أبو حفص يقظان الحمزى، وقائد اللصوص"فضلون" (وليس فضل، وكما قال اللغويون فإن زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى) فهو فضل مضاعف، وهو: الشاكر عياد عميد جماعة الحنان!! أما الوالى فهو: أبو الفتح رشيد بن الفتح، إنه- كما نرى - رشيد بين فتحين، وهو الذى وافق علانية بين أعوانه على إباحة المدينة سرًا للصوص، يعملون فى

أهلها ما يريدون يوم الاحتفال بالعيد. إن اختيار صفة (الفتح) وتكرارها يفتح جرحًا تاريخيًا، فقد دأب الفاتحون فى كل الأزمنة دون استثناء على استباحة ما يرغبون فيه بذريعة أن حق الفتح يخول لهم أن يصنعوا بالبلاد المفتوحة، بناسها أيضًا كل ما يشاءون. من الواضح أن هذا الوالى لم يفتح بلدا، لقد فتح جيوب أهله فاستولى على ما بها، ولكنه وريث الفاتح الأول، ووالد الفاتح الأخير، وهذا مبرر استيلائه على الدرة اليتيمة التى هى ملك لسيدة من المدينة، فهذه الدرة رمز السلطة المسروقة من أهلها، التى تنتهى بأن تكون درة زائفة زينها له أذنابه، ويعجز هو نفسه عن تمييزها، مكتفيًا بالفرح الطفولى العاجز بها، وخداع الآخرين عن حقيقتها .

* * *

جوهر المسرحية ـ أية مسرحية- منذ اكتمل بناؤها الفنى أنها شعر، رؤية تجسد مشاعر وانفعالات وأفكار تتواشج حول موضوع مؤثر، قادرة- بوسائل الفن الأدبى وتقنيات العرض- على إثارة الدهشة واجتذاب التصديق. هذا الشعر المطلوب يتوصل إليه النص الذى نحتسبه على لغة النثر بوسائل ليس من بينها انتظام الإيقاعات الصوتية (اللفظية) فى شكل تفعيلات موزونة، أو مسجوعة. الإيقاع فى المسرح يختلف فى مصادره وإن كان يؤدى إلى ذات النتيجة، وهى تعميق شعرية المسرحية، وهذا يتأتى من ضبط تموجات التوتر، بحيث لا تتراكم فتمارس على أعصاب المشاهد أو القارئ ضغطًا مرضيًا

مرهقًا، ولا تتباعد بحيث تدفع إلى سلبية التلقى، ولا تتبعثر فى غير نظام فتدل على عجز فى تشكيل الرؤية وبناء سياق تقديمها. أريد أن أعرض- بشىء من التفصيل- للمشهد الأول من المسرحية، وهو أطول المشاهد، وكذلك يعد الأكثر اختبارًا لموهبة الإبداع لدى الكاتب المسرحى. سابقًا فى المسرحيات ذات البناء التقليدى كان الفصل الأول فى جملته يقصد منه تقديم شخصيات المسرحية، والتعريف بطبائعها وعلاقاتها، وإثارة الموضوع المسرحى بوجه عام، ذلك الموضوع الذى سيهيمن على الفصل الثانى، حتى يبلغ ذروة التعقيد والأزمة فى نهاية ذلك الفصل الثانى، ليأتى الفصل الثالث بالحل(وهذا فيما يتعلق بالمسرحية ذات الثلاثة الفصول) هذا التشكيل النمطى غير موجود فى "الحامى والحرامى،" الجملة "الإرشادية" الأولى فى تقديم أول مشاهد المسرحية تقرر أنه يجرى فى ديوان بيت المال، وأن الموقف غاية فى التوتر!! هذا يعنى أن المشكلة حدثت بالفعل قبل زمن المسرحية، وأن المسرحية ترصد الصدى وتتعقب النتائج،ومعناه أن"الفعل" المسرحى يبدأ مع الجملة الحوارية الأولى، بل قبلها، وفى هذا التوتر الذى بلغ الغاية، تكشف الدقيقة الأولى (دون زيادة) عن سببه:

لـؤى: ألم تجده بعد؟

صالح: أجده ويكون هذا حالى؟

لـؤى: أين اختفى؟

صالح: لا أدرى

لـؤى: كارثة! أنت حارس الخازندار، ولا تدرى أين اختفى! فمن يدرى إذاً؟!

فى الدقيقة التالية سنعرف أن هذا الاختفاء الغامض مر عليه يومان، ولأنه"الخازندار" فإن غيابه يفجر عدة سلبيات تتجاوز شخصه؛ فهذا الحادث فى دلالته المتوسعة ينال من هيبة الدولة سواء كان الاختفاء بإرادته أو بإرادة غيره، كما أن العجز عن اكتشاف ما جرى له دلالة أمنية، وينذر باحتمال التكرار مع شخصيات أخرى، فضلا عن أن غياب الخازندار يثير مخاوف حول أموال الخزانة العامة التى تصب فى جيوب هؤلاء الموظفين أنفسهم!! يتصاعد التوتر فى خطوة تالية، بقدوم الوالى إلى ديوان بيت المال وتوجيه السؤال: أين يقظان(الخازندار)؟ وهنا يلعب الكاتب لعبته الذكية، فلا يمضى خط الفعل الدرامى فى اتجاه رسم خطة للبحث، وإنما فى تبادل عبارات تؤدى إلى تشظى كتلة السلطة، ومن ثم تتاح الفرصة لكشف معايبها، ونقاط ضعفها، وانتهازيتها، وكيف يأكل بعض منها لحم بعض آخر، فلا تجتمع مخالبها إلا على نهش جسد الأمة. يبلغ هذا التوتر الصاعد أعلى مده حين"يضطر" الوالى إلى أن يفشى سر قلقه الزائد، وأنه لسبب يمسه هو، وليس يمس أموال الدولة أو شخص الخازندار.

الوالى: لا علاقة للثقة بما جئت من أجله، فالأمر يختص بجوهرة أودعته إياها.

ولأن الحاكم المستبد والفاسد يسرف دائمًا فى الزعم بأن ما يفعله إنما هو من أجل مجد الوطن وكبت أعدائه، فإن غياب"الدرة اليتيمة" الذى ترتب على غياب الخازندار يكتسب درجته من القلق،لأن الأمر - كما يقول الوالى لأدواته -"تعرفون أن العيد بعد أيام، ونريد أن نخرج بها فى الاحتفال، ولا تظنوا يا أبنائى أننى من الذين يحبون التزين بالدر، والتظاهر بالثراء. لا. ولكن أمور الحكم معقدة، فعندما أضع هذه الدرة الفريدة فى مفرقى سيعتقدون أننى أغنى أهل الأرض، وأيضًا أن بلادنا غنية، وإذا اعتقدوا هذا وصلوا إلى أننا دولة قوية، ابتعدوا عنا وتركونا فى حالنا، فهذه الدرة اليتيمة رغم أنها فى النهاية مجرد حجر قد تنقذ البلاد. لذلك فأنا أريدها لأخيف بها أعداءنا، وأيضًا أصدقاءنا".

من الملاحظ طول العبارة بما يتجاوز مألوف الحوار حتى من الشخصية ذاتها فى مواقف أخرى. الإطالة هنا، والتحبب البادى فى مخاطبة أتباعه"يا أبنائى" إنه يعرف أنه يكذب، أنه لا يصدق نفسه، إن هؤلاء الأتباع يعرفون تهالكه الحقيقى على السلطة (المرموز لها بالدرة اليتيمة) وأنه لن يتنازل عنها والتزين بها حتى بعد أن يعرف أنها سلطة(درة) زائفة، المهم أن شيئًا ما يلمع فى مفرقه، ولهذا يطيل الكلام على سبيل تمويه المراد وتشعيب الموضوع بحيث تصعب السيطرة على نقطته المركزية الحقيقية.

إن المنظرين للمسرح الذين يقرون أن هيكل بناء المسرحية إنما ينهض على مبدأ الصراع، تعارض الإرادات، توتر المواقف، لا يرسلون

هذا المبدأ بغير قيود، ويحذرون مما أشرنا إليه سابقًا، وهو تحول التوتر إلى هوس مرهق للمتلقى، ومن ثم لابد من تراتب لحظات من السكينة، وحتى التراجع المحدود المحسوب، ليتمكن المشاهد من استيعاب ما سبق، وتكييفه، والتفاعل معه، والتأهب لتلقى موجة(صاعدة) تالية، تمضى قدما فى اتجاه الحسم.

وهذا ما جرى، فقد ظهر ممثل الشعب(العامة): سلامة، وطرح مشكلة داره المسلوبة، خروجا على طبيعة الموقف المتأزم، وكشفا لبعض أسبابه المستمرة، فالسلطة لا تتردد فى استلاب حقوق الناس. ولا يمضى تشتيت التركيز أبعد من هذه الخطوة، إذ تدخل"رضوى" كعامل ملطف فى البداية، ثم تفاجئ رجال السلطة بقولها: المدهش أننى توقعته" تعنى: غياب الخازندار" وهو ما لم يتوقعه أعوانه!!

وهذه عبارة تدين رجال السلطة وتصمهم بالعجز، كما تثير الشك فى صلتها هى بحادثة الاختفاء.

سيكشف الكاتب"بتدبير موقف" عن هذه الصلة لاحقًا، إنه يتركها الآن معلقة ليحافظ على المشاهد متلهفًا لمتابعة سائر الشخصيات متمعنًا فى أبعاد العلاقات، أما المفاجأة التى تحدث على الفور فهى دخول الخازندار"يقظان" الغائب. وهكذا كان يمكن للمسرحية أن تنتهى فى خمس عشرة صفحة، فقد اختفى مسئول بيت المال، ثم عاد!!

هنا يتجلى فى فن محفوظ عبد الرحمن مزيج من إبسن، وتشيكوف، فالكاتب النرويجى يبنى مسرحيته على تعقب نتائج حادثة قديمة جرت

قبل بدء المسرحية بزمن قصير:"بيت الدمية"، أو طويل:"الأشباح"، أما الكاتب الروسى فإنه لا يقيم بناء مسرحيته على أساس الاحتفاظ بمفاتيح أسرار الحوادث، بل بالكشف عن أسرارها فى طوايا النفس الإنسانية، وسعيها لأن تطفو عبر تعارضات نسيج الحياة المألوفة، لتعلن عن وجودها. لقد أطفأ ظهور الخازندار المفاجئ جانبًا من المخاوف، وأجاب عمليًا ـ عن بعض الأسئلة، بعبارة أخرى أوقف قطاعا من التوتر، ولكنه أشعل قطاعًا بديلا أكثر إثارة، فقد اقتحم المكان وهو بحالة مزرية، ثم راح يتحدث عن كيف كان الجو جميلا والأمسية رائعة!! وهو ما تكذبه ثيابه ومظهره وما يكذبه رد الفعل عند أعوانه، ومن ثم لم يقض على التوتر وإنما تحول ـ بظهوره على هذه الشاكلة- مركز الارتياب المجهول.

ينتهى المشهد الأول بإعلان ما هو متوقع: أن الدرة اليتيمة فقدت، والحقيقة أنها"استردت" لأن السيدة"التى تمثل كيان المدينة" تؤكد أن الدرة ملك لأبائها، وأنها انتزعت منهم!

ليست تموجات التوتر،أو تقدم الصراع وسكونه ثم وثوبه من جديد، هو المصدر الوحيد لتأكيد إيقاع الشعر فى المسرحية، وإن يكن الأهم، والدليل الأقوى على حنكة الصناعة وتهيئة الأسباب، فهناك اللغة الكثيفة والدقيقة معًا، وهذه نقطة تستحق أن نعرفها فى هذه المسرحية.

الكثافة اللغوية لا تعنى الإيجاز فى ذاته، فقد يكون الإيجاز ملغزًا، أو مفسدًا للمعنى والدلالة (كما رأينا فى إطالة الوالى الحديث عن

الدرة وتبرير إلحاحه فى طلبها)، الكثافة تعنى أن تكون الإشارات الصادرة عن العبارة قادرة على تجاوز المعنى الحرفى، الظاهر: فمثلا حين يحاول ميمون- وهو كاتب فى بيت المال ومن رجال الخازندار- خداع قائد الشرطة عن أسباب ما عليه الخازندار حين ظهر فى وساخة الثياب وسوء المظهر، بل أن ينكر اختفاءه أصلا، يقول شاهين قائد الشرطة معقبًا:

- بالطبع ألم يختف يومين كاملين. أتريد إخفاء ذلك عنى يا ميمون؟

رحم الله عمك، كان يسرع إلى بكل ما يعرف، فإذا كان ما يقوله مهمًا نقدته دينارًا، وإذا لم يكن صفعته على قفاه.

هذه العبارة تتجاوز كونها كلامًا يتم تبادله حول موضوع. إن قائلها قائد الشرطة!! فالتقريع للآخر ومهاجمته بكل وسيلة ودون تحفظ أسلوب يتـــوقع منه .

كما أن"رحم الله عمك" تؤدى إلى أن الوظائف وراثية، وأن عميل الشرطة القديم وضع ابن أخيه فى الخزينة، وأن السلطة بكل ما تبدو عليه من أنها كتلة واحدة هى فى الحقيقة محاور، مراكز قوى متنابذة، ينتظر كل منها سقوط الآخر أو عثرته ليجهز عليه، إن شاهين نفسه هو الذى سيفتح ذراعيه قدر ما يستطيع فى استقبال الخازندار مرحبا:"حبيبى وأخى وصديقى" (لاحظ التدريج من الأعلى إلى الأدنى فالأدنى، وليس العكس كما هو فى الظروف العادية السوية) ثم لا يلبث أن يدق"مسمارا" فى التحية المتلهفة:"أين كنت يا رجل"؟!

وأخيراً يتحقق الإيقاع فى التكوين الصوتى للعبارات والكلمات، وهو أمر دقيق، والإسراف فيه يفسد كل شىء ويكشف عن صناعة رخيصة. فلا يمكن أن يكون السجع، أو توافق إيقاع الجمل هدفا فى ذاته، لأنه إذا تجاوز القدر المقبول صار شغلا للمتلقى عن تعقب الفعل، ثم تحول إلى طارد يغرى بالانصراف. فى ختام المشهد الأول من الفصل الأول لجأ الكاتب إلى الإيقاع الحركى:تبادل الجد الذى ينتهى إلى هزل أو خيبة أمل، على التعاقب ثلاث مرات. لقد أراد الخازندار أن ينتحر ليتفادى الحرج أمام الوالى، هذه خطوة تراجيدية لكنها تسفر عن نتيجة كوميدية، فما يكاد يفتح العلبة(علبة السم) حتى يقفز منها"عفريت العلبة" ويصرخ الخازندار!! وتكون استجابة الجمهور المؤكدة هى الضحك لصدمة المفارقة بين المتوقع والحادث، لكن الشخصية ذاتها لن تضحك، ستظل على قرارها، فتجرب وسيلة أخرى: الخنجر! ويوجه إلى نفسه طعنة، ولكن بدلاً من تفجر الدم ينكسر نصل الخنجر لاصطدامه بجسم صلب!! لم يبق- أمام الإصرار- إلا الشنق. هكذا يعلق حبلا فى السقف، ويضع عنقه فى "الخية"، ويرمى بجسده، ولكن بدلا من أن يتأرجح متدليًا ينقطع الحبل، أو تسقط الحلقة من السقف، المهم أنه يسقط جالسًا مغتاظًا ليؤكد لنا أن موت من يملكون قيادة السلطة ليس سهلا حتى لو أرادوه هم.. فإنهم لا يحسنون أداءه.

هذا الإيقاع الحركى، فى التردد بين الفعل وتناقض النتيجة أضفى حياة على نهاية المشهد، وطرافة، وعمق الشعور بالتراجيكوميديا السائدة فى المسرحية، فكان هذا المشهد رمزًا لطبيعة التشكيل المسرحى الشامل. إن الكاتب لم يكرر هذا التكوين، ومعنى هذا أنه لا يزال يحرص على أولية الفعل، وأهمية السياق الفكرى، وأن مثل هذه الطرفة تكون، ذات قيمة لا تتكرر.. حين لا تتكرر!!

قد نجد التكرار الصوتى فى تكوين العبارة حين يردد الخازندار فى وصفه الليلة الجميلة التى قضاها ساهرا عند رضوى:

فجحظت عيناها، وأنا سعيد .

ونضح العرق على جبهتها، وأنا سعيد .

وتلون وجهها من الأصفر إلى الأحمر، وأنا سعيد.

لم يزد هذا التردد عن ثلاث، ومحفوظ عبد الرحمن لا يسمح بأكثر من هذا مهما كان إغراء"المداعبة" أو التهريج". إن ضبط النسب، وذكاء التدبير، ودقة اللغة فى كل ما يتفجر من خلال اللغة: الفعل، والشخص، والقضية هى الأسس موضع الرعاية فى فن هذا الكاتب، كما أن صدور القضية فى المسرحية عن ضمير الأمة، وهتاف تطلعاتها، وأمنيات تقدمها.. هو الإطار الذى يوحد أعماله الدرامية، ويرتفع بشارة نبلها، مهما اختلفت تقنيات توصيلها.

٣- شهرزاد وشهريار..

من الأصل الشعبى إلى المسرح

تمهيد

لا تزال حكايات "ألف ليلة وليلة" موضع إبهار وإلهام للمتلقين من الطبقات الشعبية، والشعراء، ومؤلفى الدراما الإذاعية والتليفزيونية على السواء. وهذا الإبهار والإلهام ليس مما يختص به الوجدان الشرقى أو العربى، فإن حكايات "الليالى"، ومنذ العصور الوسطى(أو القرن السادس عشر الميلادى حيث اكتمل شكلها واستقرت صيغتها تقريبًا) والآداب العالمية تحتفى بها، وتتفاعل معها، وتتأثر بها، ولو تتبعنا أثر هذه الحكايات فى القصص، والمسرحيات، والموسيقى السيمفونية، والأوبرا، والرسم والنحت، فإننا سنجد أنفسنا أمام تنوع كبير، وغزارة فى التأثير تحتاج إلى جهد خاص. وحكايات "الليالى" تعد من بين الإبداعات العالمية القليلة التى نالت التقدير الفنى والاهتمام النقدى من كافة المذاهب الأدبية، والنظريات الفكرية والأيديولوجية التى أثرت فى تلك المذاهب والمناهج، مما يعنى أن هذا الأثر الشعبى الذى أبدعته السليقة العامة، والخيال الجمعى(حيث لا تنتسب إلى مؤلف محدد، أو عدد من المؤلفين معروفين) قد ابتكر لنفسه شكلا فنيًا خاصًا به، أصبح من بعد ينسب إلى طريقتها فى تسلسل الأحداث، كما ابتكر أسلوبًا فى الوصف والحوار والمزج بين الواقعى والغرائبى، والتنقل بين المشاهد والمغيب الذى لا يمكن مشاهدته،

والخلط بين الكائنات والعوالم والبيئات، وصنع من كل هذا تركيبا طريفًا مبتكرًا، تجاوز- بجماليته- حدود اللغة والعصر والتراث الخاص، ومن ثم تقبل تأويلات شتى ... وبكل هذه الإمكانات الفريدة اكتسب صفة "العالمية " عن جدارة.

وتشير الدراسات التى اهتمت بأصل حكايات "ألف ليلة وليلة" إلى أنها قد جمعت بين ثلاثة أقسام أو محاور.

القسم الأول: من أصل فارسى(وهذا واضح فى اسمى الشخصيتين اللتين تمثلان الإطار الخارجى: شهر زاد، ومعناها بنت المدينة، أو بنت الشعب- وشهريار، أى حاكم المدينة، أو حاكم الشعب) ويتجاوز الأثر الفارسى هذين الاسمين إذ يشار إلى كتاب حكايات فارسية يطلق عليه "هزار أفسانة" أى القصص الألف، وهى ليست ألفا فى عددها، وكذلك ألف ليلة، فإنها ليست من ألف حكاية أو قصة، وقد ترجم "هزار أفسانة" إلى اللغة العربية فى القرن العاشر الميلادى. أما **القسم الثانى:** فهو الذى صنعه الحكاءون العرب فى بغداد والعراق عامة فى العصر العباسى المتأخر وما بعده. وقد أضافت القاهرة فى العصر المملوكى **القسم الثالث.** وقد بذل باحثون، من المستشرقين، جهودا حاولوا أن تكون علمية لفرز ما هو فارسى عما ما هو عراقى، ثم ما أضافه المصريون بعد ذلك، وقد اعتنى المستشرق البلجيكى بأن نقب وراء كل حكاية على حدة ليكشف عن أصلها، بل حاول أن يحدد طابعًا عامًا لكل نوع، فالقيمة الأدبية العالمية من نصيب القسم الفارسى، كما فى قصة الصياد والجنى، وقصة حسن البصرى، أما القسم البغدادى

ففيه تظهر شخصية هارون الرشيد، كما تظهر طبائع الحياة الشعبية فى العاصمة العباسية، بغداد. وفى الحكايات المصرية يسيطر العنصر الخيالى وعنصر ما فوق الطبيعة.

لا يتسع المجال لمناقشة أساس هذا التقسيم الثلاثى، ولا المنهج الذى اعتمد عليه المستشرق شوفان، ونكتفى هنا بأن نحيل إلى كتاب سهير القلماوى "ألف ليلة وليلة"، وأن نشير إلى أن ختام الحكايات يغطى أجواء القاهرة، كما أن "مصر" ماثلة بالاسم والوصف فى حكايات لا تتحيز فى مساحة من أجزاء ألف ليلة ، إذ تنتشر فى أكثرها، مما يدل على أن قدرا من"إعادة التشكيل" قد مرت به رواية الحكايات حين انتهى بها التنقل إلى "القاهرة" التى سبقت غيرها من العواصم العربية إلى طباعتها، أى الانتقال بها من الرواية الشفوية إلى التوثيق المكتوب.

تؤدى المأثورات والفنون الشعبية دورًا مهمًا فى إعانة الكاتب المسرحى المعاصر، بإمداده بالقصص الطريفة والحكايات العجيبة والشخصيات ذات الطبائع النادرة الشاذة، والمشاهد الاستعراضية والحيل والنوادر، التى تضفى على العرض المسرحى قدرًا من البساطة والتلقائية التى أصبحت هدف الفنون الحديثة والمسرح منها، وبخاصة بعد سيطرة مسرح الفكرة بجهود إبسن النرويجى وشو تلميذه الأيرلندى- أكثر من نصف قرن.

ولسنا نريد أن نخوض فى مفهوم الأدب الشعبى، وهل يرتبط هذا الوصف أو المصطلح- بالمؤلف المجهول، أو باللهجات العامية، أو بالنقل شفاها، أو بذلك كله، أو بمحتواه وقدرته على التعبير عن

الوجدان والعقائد الشعبية؟ كما لا نخوض الآن فى أصل "ألف ليلة وليلة" وكيف تكونت عبر البيئات والعصور، ويكفينا أن نعرف أنها أنهم أثر أدبى شعبى، استطاع أن يلهم الكاتب المسرحى المعاصر عديدا من الموضوعات والحبكات المسرحية، التى تجاوزت الأصل الساذج، إلى طرح قضايا إنسانية وفلسفية تشغل الإنسان العربى المعاصر، وربما إنسان المستقبل أيضًا.

لقد استمد الكاتب المسرحى العربى كثيرًا من المسرحيات من قصص "الليالى"، بصورة مباشرة، أو مستوحيًا جوها العام، وهو فى ذلك لا يتصور عصرًا تاريخيًا، أو شخصيات خيالية، وإنما يصور عصره ومشكلات عصره من خلال الحكاية الخيالية المأثورة. ويكفى أن نتذكر مسرحيات مثل: على جناح التبريزى، وحلاق بغداد (ألفريد فرج)، وحفلة على الخازوق(محفوظ عبد الرحمن)، وغيرها. أما شهر زاد كشخصية، وشهريار كشخصية مقابلة، فقد فازا بأهم الأعمال المسرحية التى كتبت شعرًا ونثرًا، مع أن دورهما فى الأصل الشعبى ليس بهذا القدر من الأهمية، إذ استعان بهما "المؤلف" باتخاذهما كحيلة فنية أو طريقة مقبولة لتقديم سلسلة من قصص الغرائب المشوقة، على سبيل الاستطراد فليس بين الحكايات المتتابعة من ترابط عقلى أو رابطة سببية بمعنى: أن شهريار وشهرزاد نسيا أو تناسيا السبب الذى بدأ منه مسلسل الحكايات ، إلا فى الصفحة الأخيرة لإنهاء حكايتهما الخاصة، ويقتصر دورهما أثناء عشرات الحكايات ومئات الصفحات على دور الرواية التى تحكى، والمستمع الذى لا يعلق ولا يشارك إلا بعبارات قليلة فى ختام بعض الحكايات. ومع هذا فإنهما- أكثر من غيرهما- قد حظيا بمزيد من التأمل

والاهتمام، وسنستعرض معا ثلاث محاولات مختلفة الطابع والموقف الفكرى. ولكننا قبل أن نفعل... ينبغى أن نتعرف على أصل الحكاية.. كيف بدأت، وكيف انتهت؟

الأصل الشعبى

أصل الحكاية أن الملك شهريار اشتاق لأخيه الملك شاه زمان، فاستدعاه إلى مملكته، وفى الطريق تذكر شاه زمان أمرا ما، عاد بسببه إلى قصره على حين غفلة، فوجد امرأته مع عبد أسود فقتلهما، ومضى يكمل مشواره إلى أخيه وقد أثقله الهم، ولكنه لم يفض بسره مما أدى إلى مرضه، فبقى فى قصر أخيه شهريار، الذى خرج وحيدا للصيد. ولكن الملك الضيف يشاهد، خلسة، زوجة أخيه تخرج بين صفين من الجوارى الجميلات والعبيد العماليق، ثم تستدعى عبدها الخاص مسعود، ويحدث بين الجميع ما يجعل الملك الضيف يقول فى نفسه: والله إن بليتى أخف من هذه البلية!! ثم عاد يأكل حتى استرد صحته، مما لفت نظر أخيه، فسأله، فأفضى إليه بما شاهد. ولكن شهريار أصر على أن يشاهد بنفسه، فافتعل سفرا، واختفى، وتخفى، ورأى... فطار عقله من رأسه، ولذلك جاء تصرفه غريبا إذ قال لأخيه شاه زمان:"قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك، حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا، فيكون موتنا خيرا من حياتنا". ورحل الشقيقان ليتأكد لهما من أول الطريق أن المرأة إذا أرادت لا تغلب، بل هى تقهر العفريت وتخدعه، فعادا، وقد أيقن شهريار أنه ليس أول المغفلين، ولكنه صمم على أن يكون أشهرهم، فرمى عنق

زوجته وعبيدها وجواريها، وأصبح كلما أخذ بنتا بكرا، تزوجها ليلة ثم قتلها، مضى فى ذلك العمل الدموى ثلاث سنوات، حتى لم يبق فى المدينة بنت تتحمل الزواج. وتحير الوزير أمام الوعيد من أين يأتى لسيده بزوجة جديدة، وعاد إلى بيته مهموما، ولكن ابنته الكبرى شهرزاد تدخلت للإنقاذ العام فقدمت نفسها إلى أبيها أن يقدمها لتكون زوجة لشهريار:" فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببًا لخلاصهن من يديه"[1]، ودبرت شهرزاد أمرًا مع أختها الصغرى دنيا زاد. وهكذا زفت شهرزاد إلى الملك، وتظاهرت دنيا زاد بالسذاجة، فطلبت من أختها، وقد أنس إليها شهريار أول الليل، أن تقص عليها حكاية تعين على السهر، فقالت شهرزاد: حبا كرامة إن أذن لى هذا الملك المهذب. وأذن الملك، فلما كانت الليلة الأولى قالت:" بلغنى أيها الملك السعيد..." وبدأت تقص حكاية التاجر والعفريت، حتى أدركها الصباح، فسكتت عن الكلام المباح، فقالت لها أختها: ما أطيب حديثك وألطفه وألذه وأعذبه. فقالت لها: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقانى الملك. فقال الملك فى نفسه: والله ما أقتلها حتى أسمع حديثها. ثم إنهم باتوا تلك الليلة، إلى الصباح، متعانقين، فخرج الملك إلى محل حكمه، وطلع الوزير بالكفن تحت إبطه، ثم حكم الملك وولى وعزل إلى آخر النهار، ولم يخبر الوزير بشىء من ذلك، فتعجب الوزير غاية العجب، ثم انفض الديوان، ودخل الملك شهريار قصره، فلما كانت الليلة الثانية قالت دنيا زاد لأختها شهرزاد: يا أختى أتممى لنا حديثك، الذى هو حديث التاجر

والجنى، قالت: حبا وكرامة إن أذن لى الملك فى ذلك، فقال لها الملك: أحكى،:" فقالت بلغنى أيها الملك السعيد، ذو الرأى الرشيد...". التى أصبحت"أشهر العبارات المسكوكة" ربما فى جميع الآداب!!

هذه تقريبا هى خلاصة الورقة الأولى من"ألف ليلة وليلة" فأنت ترى أن"شاه زمان" قد اختفى بعد أن أودع المفتاح يد أخيه شهريار، وستختفى"دنيا زاد" أيضا حين تجد"شهرزاد" أنها تستطيع أن تمضى فى حكايتها بقوة الاستمرار والعادة، بل إن"شهريار" نفسه سيشحب كثيرا، ويظل فى حالة استماع سلبى إلا من تعليق عابر هنا أو هناك... بل إن شهرزاد نفسها تأخذ دور صانع الوليمة الشهية الذى لا يجلس إلى المائدة، وإنما ينفرد بالبطولة هذا السيل الدافق من العجائب والغرائب. ولكن مؤلفى هذا العمل الفنى الخالد، على تنائيهم مكانًا، وتباعدهم زماناً، قدروا أن السامع- ولا أقول القارئ ـ قد يغفر اختفاء شاه زمان أو دنيا زاد، أما القطبان الكبيران، فما شأنهما بعد تلك السياحة العريضة فى العوالم الغريبة؟!

هنا نصل إلى الصفحة الأخيرة

وكانت شهرزاد فى هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة أولاد ذكور(لاحظ تملق المشاعر والتقاليد)، فلما فرغت من هذه الحكاية، قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك، وقالت له: يا ملك الزمان، وفريد العصر والأوان، إنى جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين، ومواعظ المتقدمين، فهل لى فى جانبك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية!! فقال لها الملك: تمنى تعطى يا

شهرزاد. فصاحت على الدادات والطواشية، وقالت لهم: هاتوا أولادى (فأساليب النساء لا تتغير ولو كن ملكات!!) فجاءوا لها بهم مسرعين، وهم ثلاثة أولاد ذكور(راقب مغزى التكرار)، واحد منهم يمشى، وواحد يحبى، وواحد يرضع. فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم قدام الملك، وقبلت الأرض، وقالت: يا ملك الزمان، إن هؤلاء أولادك، وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكرامًا لهؤلاء الأطفال، فإنك إن قتلتنى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم، ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء(أى أنها تطلب العفو لأسباب تربوية) فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره، وقال: يا شهرزاد: والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجىء هؤلاء الأولاد، لكونى رأيتك عفيفة تقية، وحرة نقية، بارك الله فيك وفى أبيك وأمك، وأصلك وفرعك، وأشهد الله على أنى قد عفوت عنك من كل شىء يضرك. فقبلت يديه وقدميه(أين هذه المرأة؟!) وفرحت فرحًا زائدًا، وقالت له أطال الله عمرك وزادك هيبة ووقارًا. وشاع السرور فى سراية الملك حتى انتشر فى المدينة، وكانت ليلة لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار، وأصبح الملك مسرورًا، بالخير مغمورًا، فأرسل إلى جميع العسكر فحضروا، وخلع على وزيره أبى شهرزاد خلعه سنية جليلة، وقال له: سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة، التى كانت سببًا لتوبتى عن قتل بنات الناس، وقد رأيتها حرة نقية، عفيفة زكية، ورزقنى الله منها بثلاثة أولاد ذكور، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة. ثم خلع على كافة الوزراء والأمراء وأرباب الدولة، وأمر بزينة المدينة ثلاثين يومًا، ولم يكلف

أحدًا من أهل المدينة شيئًا من ماله، بل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك(لاحظ آثار عصر المظالم والجبروت) فزينوا المدينة زينة عظيمة لم تسبق مثلها، ودقت الطبول وزمرت الزمور، ولعب سائر أرباب الملاعب، وأجزل لهم العطايا والمواهب، وتصدق على الفقراء والمساكين، وعم بإكرامه سائر رعيته وأهل مملكته، وأقام هو ودولته فى نعمة وسرور، ولذة وحبور، حتى أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات، ولا يعتريه شىء من التغيرات، ولا يشغله حال عن حال، وتفرد بصفات الكمال، والصلاة والسلام على إمام حضرته، وخيرته من خليقته، سيدنا محمد سيد الأنام، ونضرع به إليه فى حسن الختام".

انتهى على طوله وطرافته، ولكننا أردنا أن نكون شاهد يقين على أن الأمر انتهى إلى الحسنى بين الملك شهريار والملكة شهرزاد، وأنها ربطته بالعيال، كما هو الحال دائمًا، ولم تتركه حتى بكى وخلع على أبيها.. وعاشا فى ثبات ونبات، ودخلا التاريخ من باب الخيال العظيم، وأصبح التعرض لهما تطفلا منا عليهما، وتلصصًا ليس له ما يبرره وبخاصة أن دورهما الحقيقى لم يعد الرواية من الملكة، والاستماع من الملك. حتى لقد رفضت إحدى الباحثات (ولعله من قبيل الغيرة النسائية) رأيًا لناقد غربى رأى أن شهرزاد قد رتبت القصص على أساس معين، يتدرج ليوصل إلى تحقيق هدف محدد ،إذ راعت شهرزاد فى هذا الترتيب الناحية النفسية من التدرج فى علاج شهريار من مرضه،(كره النساء)، فبدأت أولاً بأن تكون هى من رأيه، ثم أطلعته

على رأى مخالف، ثم بدأت تحبذ الرأى الجديد المناقض!! وأساس الرفض أن ترتيب القصص فى ألف ليلة موضع اختلاف بين النسخ، ولا نرى ذلك جوهريًا، فإذا سلم الاتجاه العام يمكن التجاوز عن دقة التفاصيل. مهما يكن من أمر، فإن الملك والملكة قد أنسا إلى الحياة، ولم تعد شهرزاد تحتمى من رعبها بسيل من الحكايات، ولم يعد شهريار مخدرا بحديثها لا يفيق.. صارا مجرد زوج وزوجة، ولكن كتاب عصرنا ألحوا عليهما إلحاحا غريبًا، وحملوا حياتهما بمعانٍ ما أظن أنها خطرت لفؤاد أحدهما فى منام، وادعوا عليهما ما لم يقولا، ولفتهم من شهريار خاصة أنه سفاح نساء، ولعله ليس أخطر سفاح فى التاريخ، ولفتهم من شهرزاد خاصة، غموضها وعمق فكرها.

والآن لنستعرض معًا أعمال هؤلاء المتسللين القلقين المبدعين، إنهم- بترتيب ظهور أعمالهم الفنية فى أدبنا المسرحى الحديث: توفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير، وعزيز أباظة وعبد الله البشير معًا، وهناك غيرهم بالطبع، لكننا أثرنا التوقف عند الأعمال البارزة التى قدمت مضمونا جديدًا، وشكلاً فنيًا راقيًا.

شهرزاد الحكيم

هو صاحب المحاولة الأولى، إذ صدرت مسرحية"شهرزاد" سنة ١٩٣٤، فلم يسبقها من نشاطه المسرحى غير"أهل الكهف"، وهو يضم "شهرزاد" إلى تلك المحاولات التى بدأ بها فى الثلاثينيات وأنميت إلى المسرح الذهنى (أو مسرحية القراءة). وقد صدر الحكيم مسرحيته

تلك باقتباس من أناشيد إيزيس تقول فيه: "أنا كل ما كان، وكل ما يكون، كل ما سيكون، قناعى لم يكشفه بعد إنسان" فهى-إذًا - فى رأيه لا تزال لغزا، وقد يظل اللغز فى عمائه، ولكن هذا لا يعنى خفاءه فقد يكون أقرب مما نتصور، قد تكون شهرزاد فى المسرحية رمزا لهذه الطبيعة البكر التى يحاول الإنسان جاهدا أن يسيطر عليها، وهو مهما اتسع ملكه كشهريار، أو رحب قلبه كالوزير قمر، أو عرفت قوته كالعبد، سيظن دائما أنه بلغ شيئا، ولكنه سيكتشف أن قوته تزيد ولكن ذلك لا يؤدى إلى نقص فى قوة شهرزاد، فى قوة هذا الكون العملاق.

وقد يرى ناقد أن المشكلة الرئيسية فى شهرزاد الحكيم هى "الكشف" الذى يمثله شهريار نفسه، ولكن شهرزاد تطرح أمامه مشكلة اللاجدوى والعبث، حين تؤكد لشهريار أنه لن يفهمها، وأنه لا يزال طفلاً، وأنه انتهى إلى حيث بدأ!! وقد تدل شخصيات: شهريار والوزير قمر والعبد على رموز: العقل والعاطفة والشهوة، وتكون علاقتهم بشهرزاد ومحاولة السيطرة عليها، علامة على تصارع هذه القوى داخل الكيان الإنسانى. يرشح هذا المعنى ما يقرره الثلاثة، فشهريار يقول لها: ما أنت إلا عقل عظيم، ومن ثم يرتبط اقترابه منها بجانبها العقلى، فيرفض قبلتها، ويهرب من مداعبتها، وينتهى إلى أن يصرخ: إنى براء من الآدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف. هذا على حين يقول الوزير لها: ما أنت إلا قلب كبير. فهو مشغول بجانبها العاطفى، ويفسر اهتمامها بشهريار على أنه تعبير عن الحب،

بل ينتحر الوزير حين يرى العاطفة تتلوث فى شهرزاد، وذلك حين يلمح العبد- أو الشهوة- خلف الستارة السوداء فى آخر مناظر المسرحية. أما العبد فيقول لها: ما أنت إلا جسد جميل. وهو لا يغار وإنما ينتهز الفرصة ويختفى فى الظلام. ولكن توفيق الحكيم يطارد هذا التفسير بنفسه، ويراه جزئيًا حين يصر على الشرح والتوضيح، ويربط شهرزاد بالخط الحضارى الصاعد، وان كان دائرا، فيقول فى كتابه:" سلطان الظلام": عجبا.. أترى الإنسانية لا تتقدم فى حقيقة الأمر ولا تتأخر، أتراها حقا تدور فى تلك الحلقة المفرغة: غريزة وقلب وعقل، ثم غريزة وقلب وعقل.. إلخ.. وهكذا فى حركة دائمة كحركة الكواكب فى مجموعتها الشمسية؟! فى ذلك الوقت تيقظت فى نفسى فكرة قصتى شهرزاد.. هى مأساة الشك فى إطراد التقدم الإنسانى فى خط مستقيم". ولكن الحكيم يكون أكثر صدقًا حين يقول:"الحقيقة أن عقلى يشك، ولكن قلبى يؤمن!! نعم، لابد من الإيمان وإلا لماذا كتب وصاح؟ وأيضا كيف وهب شهرزاد القوة فى أن تعيد صياغة شهريار، بالفن وحده؟ صحيح أننا واجهنا شهريار وقد غادر الأرض تعلقًا بسماء لم يصلها، ولكن إنزاله مرة أخرى لن يستعصى على شهرزاد، وسيكون الكسب الحقيقى أن يكون على الأرض وعيناه إلى السماء، لا إلى العذارى والدماء!!

الحكيم إذًا يقر التفسير الرمزى عن الصراع بين العقل والقلب والشهوة، ولكنه يرفض ما نراه من أنه صراع داخل البنية الإنسانية، حين يحدد حركة الثلاثة بأنها"حركة الإنسانية كلها حول الطبيعة".

لابد أن نلمس جانب الشكل، وإن كان الكاتب قد احتاط فقال إنه لم يكتبها لتمثل، وقد قدمها فى سبعة مناظر متتالية، واستعمل فيها لغة مناسبة، وان أخذ عليها بعض التلاعب بالمعانى فى ذكر إيزيس معبودة قدماء المصريين وبيدبا(الفيلسوف الذى حكى لدبشليم الملك حكايات كليلة ودمنة) مما لا يخدم غرضًا واضحًا، وسنوافق الدكتور القط فى القول بأن التجريد والرمز قد امتزجا بجانب إنسانى واضح له معناه المادى، وهذا يحير القارئ ويشتت اهتمامه، كما سنوافقه على أن محاولة الإغراب فى ذكر الفتى المودع فى دن الدهن، وكذلك السحاب الأخضر الذى تحدثت عنه زاهدة المجنونة، يصيب العمل الفنى بالتصدع، ويغمض معناه، لأن هذا الإدهاش لم يهدف لشىء معين خارج ذاته. ولكننا لا نوافق على وصف بعض أفكار الحكيم بأنها من وحى البرج العاجى، كفكرته عن الحرية كما فى هذا الحوار:

شهرزاد: أتعرف كيف يقتل العبد؟

العبـــد: كيف؟

شهرزاد: بعتقه.

يقول الدكتور القط تعليقًا على ذلك:"وهذا بلا شك مفهوم عجيب عن الحرية، ينبع من إحساس أرستقراطى، يقسم الناس إلى طائفة خلقوا أحرارا بطبعهم، وطائفة لا يصلحون إلا للعبودية بحيث تقتلهم الحرية إذا ظفروا بها. ولكن الناقد قد وافق على التفسير الرمزى، وإذا كان

العبد رمزا للظلام أو الحسية أو الشهوة، فإن القضية المطروحة لا تكون من ثم قضية الحرية، وإنما قضية سيطرة الشهوة، فتخلية الشهوة وتعبيرها عن نفسها، قتل لها، وهو نفسه حريتها، وليست هذه القضية بعيدة عن مرمى الأعمال الفنية التى تعرضت لشهريار، وسنرى أن الملل وانعدام الإحساس بأية لذة، نتيجة للإسراف والاستمرار، كان المحور الذى بنيت عليه شخصية شهريار عند كتاب آخرين.

ألح الحكيم على شخصية شهرزاد وجعلها محورًا للكثير من تأملاته- بعد مسرحيته السالفة- فجعلها تقابل شهريار العصر، هتلر، الذى أجرى حمامًا دائمًا من الدم . وقد حاولت أن تريح الدكتاتور النازى الرهيب إلى جانب الحوار والديمقراطية، ولكنه فطن للفخ، وإن شهد لها بالبراعة والخطورة معا، ورأى أنها تستحق حمام الدم أيضا، فإن المرأة التى تستطيع أن تحول ملكها عن سياسته، وأن تغير نظام حكمه فى دولته- ولو إلى الأصلح - لهى على كل حال، امرأة ثائرة على النظم!! وهى تقابل الحكيم نفسه أمام حوض المرمر، وتعجب كيف خرجت من قلبه، وستكون هى وشهريار أكثر خلودًا منه شئ الذى يزعم أنه خالقهما، فهذا يجرى مع فكرة "الحكيم" عن الفن والواقع، تلك الفكرة التى عالجها فى مسرحية "بجماليون".

وقد تبادل الحكيم وطه حسين بعض الرسائل التى انطوت على حوار نقدى وفلسفى، بدأ برسالة بعثت بها شهرزاد إلى طه حسين ليزورها فى قصرها بعد منتصف الليل. وقد نشرت هذه الرسائل فى

كتاب"القصر المسحور"، كما كتب طه حسين منفردًا قصة ما بعد الألف فى كتابه"أحلام شهرزاد".

وقد حدثنى توفيق الحكيم عن الملابسات التى كتب فيها مسرحية شهرزاد، وقد ندهش حين نعرف أنها أول ما كتب فى مجال المسرح وإن لم تكن أول ما نشر. قال: لقد كنت فى باريس(كان يمهد لإعداد دكتوراه فى القانون) وكنت أسكن فى بيت بحى مونمارتر، فى شقة صغيرة، أما سائر البيت فكان يؤجر كغرف مفردة للعشاق وأشباههم من طالبى العزلة، ولهذا كان البيت ساكنًا طوال الأسبوع، فإذا جاءت ليلة العطلة الأسبوعية، ليلة الأحد، ضج المبنى كله بالموسيقى والرقص والغناء والسكر.. وكنت أنا الفتى الشرقى المتفرد بالغربة والوحدة أراقب هذا كله، وأتفاعل معه.. أرى صراع العقل والجسد والعاطفة.. وأرى الشهوات تكتسح كل شىء فى الليل.. ولكن.. بقى لى عقلى وعواطفى أيضًا.

من هنا كانت شهرزاد الحكيم.. من مواليد باريس.

* * *

باكثير وسر شهرزاد

حين نصل إلى على أحمد باكثير فى"سر شهرزاد" التى كتبها سنة ١٩٥٣، تطالعنا فى أول صفحة أية كريمة: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا﴾ (الأعراف : ١٨٩) فندرك من البداية أننا أمام محاولة نفسية، أو مع طبيب نفسى يحاول معالجة شهريار بأساليب

العلاج النفسى. تمتاز هذه المسرحية بتنوع الشخصيات، فإلى جانب الملكين نجد دنيا زاد ـ أخت شهرزاد- بذكائها وسذاجتها معًا، وشخصية رضوان الحكيم معلم الأختين ومعلم شهريار أيضا، ونجد الوزير نور الدين والد شهرزاد، المحبوب من الشعب.. على أننا نتوقف طويلا، ولأول مرة مع "بدور" الملكة الأولى فى حياة شهريار، تلك التى زعم أنها خانته فكانت سبب سلوكه الدموى الشاذ،"بدور" فى "الليالى" مسكوت عنها، ألصقت بها تهمة خيانة الزوج الملك، وقتلت دون أن نسمع صوتها أو يتولى غيرها الدفاع عنها، لكنها فى المسرحية ملكة راقية العاطفة ، مثقفة الروح والوجدان، تلتزم بما تفرضه طبائع موقعها الملكى. وهنا يبدو شهريار ملكا مستبدا همجيا ملولا، لا يبالى أمام إرضاء نزواته أين يقع كلامه، أو كيف تفهم تصرفاته. إنه عاشق متيم بزوجته الملكة، ولكنه يعانى حالة من العجز الجنسى، لم تفطن لها بدور، فظنت انصرافه عنها نوعا من التلهى بالجوارى والرغبة فى التغيير، ومن هنا دبرت حيلتها لتثير غيرته وتسترده إلى حبها، فى حين كان هو يتفجر غيظًا بعجزه وقهره وتظاهره بالفحولة، وإصراره على التبذل على سبيل التعويض عن تلك الفحولة المتراجعة ، ولذلك يقتل "بدور" متهما إياها بالخيانة وهو يعرف أنها بريئة ، لأنه يقتل جمالها وشبابها الذى يعجز عن مجاراته، وكان هذا ما فطنت إليه شهرزاد، فراحت تعالجه ببث الثقة فيه، وتصويره فى عين نفسه بأنه حلم كل فتاة، لا يقهر سحره، وظلت تتدرج به حتى استرد عافيته، وهنا كان لابد أن تظهر براءة الضحية المظلومة "بدور" !!

تبدأ رحلة قتل العذارى مع شهريار، حتى يلحق الدور بابنة الوزير لأسباب سياسية، فالوزير محبوب شعبيا، ورفيق بالرعية، يعارض التصرفات المتهورة للملك، ومن ثم تكون إقالته وخطبة ابنته لتلقى الموت فى اليوم التالى.

وشهرزاد المثقفة الواعية مبررة واقعيًا وإنسانيًا، فهى تلميذة حكيم فيلسوف من ثم تقبل على الملك، زوجها، بخوف لا يفقدها الصواب، ترجو علاجه وإبراءه من مرضه، ولكنها ترى الهلاك والفشل ممكنين، فتلمح الجانب الآخر من القضية ولا تراه خاسرًا، فقد علمها أستاذها الحكيم أن تحن إلى الموت، فوراءه ذلك العالم الطليق بغير حدود. فشهرزاد هنا لعوب ذكية مدربة، تعالج مريضها بصدمات متناقضة، تتملقه ثم تصدمه حتى يفقد الوعى فيسلم القياد، ولنراقب معًا هذين الموقفين:

كان الملك قد وعد بإمهالها قبل أن تزف إليه- أسبوعًا، ولكنه حين ضبط والدها متلبسًا بالتآمر عليه قرر أن تزف إليه فورًا وسحب وعده، مع الأمر بقتل أبيها أيضا، وهنا تدخل هى فجأة، ولم يكن رآها من قبل.

شهرزاد: مهلاً يا مولاى، لا ينبغى لابن شاهنشاه أن يرجع فيما وعد، ولكن خذنى الليلة كما أردت، وائذن لى أن أهب لأبى تلك المهلة التى تفضلت بها على.

شهريار: أنت شهرزاد؟!

شهرزاد: نعم أنا شهرزاد التى كرمتها بخطبتك، فهل تأذن لعروسك يا مـــــولاى أن تسعد الليلة بزفافها إليك، دون أن يكدر خاطرها مقتل أبيها من الغـــد؟

هذا رجائى يا مولاى، وهو آخر رجاء لى فى الحياة، فهل لك أن تقبله؟

شهريار: حبًا يا حلوة وكرامة، أى كريم خبير بالحسان مثلى يستطيع أن يرفـــض رجاء فاتنة مثلك.

شهرزاد: رويدك يا مولاى، إنك لم تر محاسنى بعد، سترانى الليلة حين أتزين لك.

ما الموقف الثانى فهو بعد السابق بيوم واحد، فى ليلة الزفاف، وقد دخل الملك إلى غرفتها، ونادى: شهرزاد!

- ملكتك الجديدة يا مولاى؟

- ملكتى ؟!

- ملكة بلادك يا مولاى وشعبك.

- بنت نور الدين!!

- لا شأن لى الليلة بنور الدين يا مولاى ولا بغيره. أنا الآن أمتك.

- أمتى!؟

- الزوجة الصالحة يا مولاى من تكون لزوجها أمة.

- ليكون زوجها عبدًا لها... هه!

- ذلك شأن الزوج يا مولاى، وعلى قدر كرمه ومروءته.

- أما إن صوتك يا هذه لعذب.

- خير من الصوت العذب يا مولاى السمع الذى يستعذبه!!

وأخيرًا يتقدم الملك ليقبلها، ولكنها تقول له:

- القبلة الأولى يا مولاى على الجبين.

- والثانية ؟

- على الخد

- والثالثة؟

- الثالثة يا مولاى فى الذى يترنم.

شهريار يقبلها فى فمها ويقول: هذه الثالثة أحلى.

- تدرى يا مولاى؟

- لمه؟

- لأنى شاركتك فيها ولم أشاركك فى الأولى ولا الثانية.(تسدل نقابها).

- ويلك ماذا تصنعين؟

- أتقى يا مولاى نظرات عينيك إنهما مخيفتان.

- ماذا يخيفك فيهما؟

- ما يخيف الفتاة الغريرة من عينى الرجل الفاتك.

أنت معى فى أن شهريار أصبح مسكينًا حقا بين يدى شهرزاد، وهى لم تتركه إلا كما تركه من قبل توفيق الحكيم، مستسلمًا تمامًا يرى العبد وراء الستار فلا يحفل به، يتركانه كما يترك المصارع ثوره وقد أنهكه فلا يحفل بالراية الحمراء فوق عينيه، ومن قبل كانت تهيجه من مرمى السهم، ولكن الغاية مختلفة، إن شهرزاد تصر على أن"بدور" (الزوجة الأولى) بريئة، وأن شهريار يعرف ذلك ويغالط نفسه حتى يبرر لها ما فعل، ومن ثم كان يسير فى الليل وهو نائم ويضرب بسيفه يمينا وشمالاً ويهتف: قتلتك يا فاجرة. ويلتقط الحكيم رضوان هذا المشهد ليبدأ منه علاج الملك نهائيًا، بعد أن مهدت شهرزاد لذلك بحكاياتها وظرفها، ونفذت شهرزاد مشورة أستاذها، ففتح جناح بدور فى القصر بعد إغلاق طويل، وجلست فيه شهرزاد، وخبأت العبد، ووضعت التفاح، تماما كما حدث من قبل، ولكنها كانت أكثر احتياطًا، فلم تأت بعبد، ولو كان طواشيًا، وإنما ألبست وصيفتها ثياب رجل.. وجاء شهريار.. وشم الرائحة القديمة، وانفعل محنقًا كالقديم ، وتقدم ليضرب كما ضرب من قبل فاعترضته شهرزاد، وأمرت الجارية بنزع ثياب الرجل، فراح شهريار يصرخ: قتلتها وأنا أعلم أنها بريئة.. رضوان، أغثنى يا رضوان!! وحين يعلم بأن رضوان هو مدبر الموقف كله، يتألم شهريار ويقول: .. ما زدت على أن نكأت بقلبى جرحًا قديمًا كان قد اندمل، فعاد اليوم يشخب دمًا. فقال رضوان: هذا ما قصدته أن يكون، لقد اندمل جرحك على فساد، فكان لزامًا على أن أفجره ليخرج ما فيه من الأذى، حتى يندمل على طهارة ونقاء

فمشكلة شهريار هنا مشكلة من كان لا يعرف فأصبح يعرف كثيرًا، ولهذا يثقله الإحساس بالذنب، فيصحب شهرزاد فى رحلة للمعرفة، يتأسيان أسلوب السندباد الذى كثيرا ما كانت تحدثه عنه.

بعد هذا العرض التحليلى المختصر يتبين لنا أن"سر شهرزاد" مسرحية نفسية، حاولت أن تقدم "شهريار" نموذجًا لإنسان مريض، يرتكب أخطاء فادحة بدوافع غامضة، ولكى نصل به إلى الشفاء لابد من اكتشاف الأسباب ووضعها أمام المريض، فى دائرة وعيه، ليتمكن من التغلب عليها نهائيا. ولكن باكثير فى سبيل الوصول إلى ما يسميه "مفتاح الشخصية"، قد استدرجه الحوار إلى بعض العبارات والمشاهد التى رؤى أنها تسىء إلى نزاهة العمل الفنى وتساميه على مداعبة الغرائز. فكيف تغلب باكثير على هذا المأزق؟ إنه يروى القصة فى كتابه:" فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية". يقول:

بدأت مسرحية شهرزاد بتسلل شهريار إلى مخدع زوجته بدور، حيث طفق يشم ثيابها ويضم وسائدها فى لهف والتياع، مما يثير الفضول والتساؤل، ثم ينكشف شيئًا فشيئًا الباعث على هذا السلوك الغريب. ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيدًا لإخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل زاعمًا أن فيه شيئًا من الإثارة الجنسية. فناقشته فى ذلك، وكانت حجتى أن ما زعمه من وجود الإثارة الجنسية ليس مقصودا هنا لذاته، وإنما لأن الموضع اقتضاه، إذ هو فى صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية.

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على إخراج المسرحية، بشرط ألا تفتتح بهذا الفصل، حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه، وطفقت أفكر فى حل يحقق هذا الشرط، دون أن أضطر إلى حذف الفصل الأول أو تعديله، فجاء الحل عجيبا جدا، وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثانى، الذى يرفع الستار فيه عن شهرزاد فى بيت أبيها الوزير، وهى فى ذروة الأزمة، إذ كان شهريار قد طلبها لتزف إليه، فتلقى نفس المصير الذى لقيته عشرات العذارى قبلها، أما الفصل الأول فيوضع بعد المشهد الأول من الفصل (الاسترجاع) الأخير، على اعتبار أن حوادثه قد وقعت فى زمن مضى، وذلك على طريقة الارتداد إلى الماضى.

يقول باكثير:

وأعجب من ذلك أننى لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذى اضطررت إليه اضطرارًا قد أكسب المسرحية قوة وتركيزًا لا يعطيهما وضعهما الأصلى، وإن أورث موضوعها شيئًا من الغموض يقتضى من الجمهور مزيدًا من الجهد فى التأمل والمتابعة".

شهريار: بين شاعرين وناقدين

«شهريار» هو عنوان المسرحية التى كتبها بالاشتراك الشاعران: عزيز أباظة، وعبد الله البشير. وقد تعرض لها ناقدان: يحيى حقى (من كتابه خطوات فى النقد)، ومحمد مندور (من كتابه عن مسرحيات

عزيز أباظة).. والآن.. نترك المجال لهما ليصلا بنا إلى غاية رحلتنا مع شهرزاد وشهريار.

نقد يحيى حقى

«لا يزال الشعر... رغم عوادى الزمن.. سيد فنون القلم وأنبلها، حاشا لقيوده أن تكون للنفوس الكريمة أغلالاً، بل هى عنوان ترفعها وقوتها.. ومتصرف اصطحابها وهديرها.. كالفارس المختال يجد درعه الثقيل ريشة فى جناحه.. والنهر العظيم لا يؤكد فيضه إلا حين يثب كالنمر عبر صخوره.. وخليق بالأمة اليوم، إذا كمل لأحد أبنائها معدن الشاعر وسماته، ورأته يخلص لفنه ولاءه، ويستمد منه وحده فرحه وكبرياءه أن تعض عليه بالنواجذ وترمقه بعين الأم الرءوم، وتحتفى به، وتجدد معه من المواثيق ما كان بين القبيلة وشاعرها؛ لأنه وحده هو الذى يدلها على نفسها وجذورها وأزهارها، فالشعر ينبعث من صميم كيان الأمة، لأنه لغة رمزية.. يتصل فى طبيعته بالأحلام والنفسية البدائية، والقصص الشعبية والمعجزات، والشعائر والأساطير، بل هو اللغة الطبيعية للجنس البشرى.. اللغة التى هى حظ مشاع بين البدائى والمتحضر، لذلك كان لا مفر من أن يرتبط الشعر بالأسطورة، ومن أساطيرنا قصص كتاب" ألف ليلة وليلة".. استغله الشرق زمنا من قبل أن يمسخه الغرب.. ويتخذ بعض عبثه عنوانًا لحضارتنا.. إلى أن قيض الله له نفرا من أدبائنا.. بارك الله فيهم، فردوا الكرامة المسلوبة، واستمدوا من وحيه المواعظ والعبر، وانطقوه

من جديد.. فإذا به يكشف لنا أسرار النفوس واضطرابها بين الشر والخير، ويبصر بمنازع الجماعات وحكامها..

وهذا هو الأستاذ الكبير عزيز أباظة.. يسعدنا هذه الأيام بمسرحية جعل بطلها شهريار.. لا أم القصة شهرزاد.. الفتاة التى سحرتنا من قديم، وبذلك ردنا إلى أساطيرنا، يمسح ترابها ويجدد أثوابها، فضمن حبنا ورضاءنا، والقريب أدنى إلى النفس من الغريب، ونفض الشاعر بذلك يديه من متاعب تلفيق قصة جديدة.. قد ترهقه حبكتها، بل لم يجد غضاضة- وحسنا فعل- فى أن يستعين بمسرحية قصيرة كتبها الأستاذ عبد الله البشير بالشعر الإنجليزى ليمثلها طلبته بكلية المعلمين (وترى اسمه داخل الكتاب لا على الغلاف). هذا ما فعله شكسبير حينما أعاد صياغة أساطير قديمة، وما فعله جوته كذلك فى قصة فاوست، بل أذكر قوله- إن الفن- ما هو إلا صب نبيذ جديد فى قنانى قديمة.. ولكن إذا فتحت مسرحية شهريار عينيها على بسمة الشعر ولو كان إنجليزياً- فليس عند الشعر أجناس.. فقد شاء القدر أن يكون مولدها فى مهد متواضع على يد معلم مقيد بثقافة تلاميذه.. عقلاً وروحًا، وبمسرح مدرسى له حدوده وقيوده.. أيكون سر انطلاقها بعد، كما سترى فى المقال القادم، فى التغنى بحب الجسد وفنونه، وترديد صرخاته ونداءاته؟.. إن الشاعر قد قذف بهذه الفتاة الفريدة بلا تمهيد كبير من مسرح المدرسة إلى زحمة الحياة، وأى حياة.. القصور الخليعة لملك مجنون.. كم كنت أود أن أتأمل النصين، كما أتأمل أحياناً صور بعض غوانى اليوم إلى جانب صورهن وهن تلميذات مدارس..

سيرى كل من له نفس تحس وتتذوق الشعر والخيال.. أن عزيز أباظة قد ثبتت فى هذه القصة قدمه ونضج فنه، ولا أبالغ إذا قلت إنها خير مسرحياته شعرا، فقد لف القصة كلها فى غلالة من النور، نفح نفس زكى فلن تجد بها زوايا وأركانا بقيت فى الظل - أصبحنا لا نلتفت لانتقال الشاعر من قافية لأخرى حتى فى حديث الشخص الواحد.. فهذه مسألة ثانوية، وقد ألفناها.. ولكن كنت أود أن أدرس بشىء من التفصيل انتقاله من بحر إلى بحر، لأن أوزان الشعر عندنا كثيرة متباينة، وشتان ما بين الطويل والرجز.. فمن كمال الفن أن لا يجىء هذا الانتقال خبط عشواء أو لمجرد الشعور بالملل أو البهر.. بل تستلزمه دوافع من القصة ذاتها، فيرتبط إلى حد كبير بخطوطها(دون أن يفقد الشاعر بذلك تمام حريته) عند انتقالها من معنى إلى معنى، من السرد مثلاً إلى الدعابة، أو من الغزل إلى الوعيد والغضب، فقد بدأت(شهريار) ببحور تقريرية طويلة النفس اجتزنا بها الفصل الأول كله وقسمًا كبيرًا من الفصل الثانى، ثم إذا بنا ننتقل فجأة إلى رجز له نغمة راقصة اقتضته رغبة السخرية من بعض أهل النفاق، وإن كان هذا البحر قد بدأ بنا من قبل ذلك بقليل كأنما يمهد المؤلف لما سيجىء بعد.. وتنتهى الدعابة وتنتقل القصة إلى ذكر نبأ خطير هو وقوع المحنة بالبلاد، انتشار الفتنة، فإذا بالبحر الراقص لا يزال مركبنا..

ولعل مرجع بعض هذا الاضطراب أن الانتقال لا يمثل فحسب خطوة القصة من معنى إلى معنى، بل يمثل أيضا فى أغلب الأمر.. عودة المؤلف للكتابة بعد انقطاع.. فيصبح لكل جلسة بحرها الذى يهمس عندئذ فى أذنه.. وتتطلبه نفسه دون نظر إلى صلة الكلام بعضه ببعض، فإذا أعاد المؤلف قراءتها، وقد اتصلت أجزاؤها شق عليه أن يهدم ويبنى مرة أخرى بعد أن ألفت نفسه بحملها. وقد علم الشاعر أننى كنت أضج فى مسرحياته الأولى من إغراقه فى الحكم والأمثال.. لأن الشعب المصرى يميل بطبعه إلى التصفيق، حتى يدمى الأكف للحكم والمواعظ، وأحس- عند كل حكمة كأنها تطلق علينا- ولا ذنب لنا- من فوهة مدفع- إن الممثل قد انزعج كيانه وفقد اتئاده، وإن جوا باردا- إذا انتهت حرارة التصفيق، ودخان القذيفة.. قد شمل المسرح ووجوه الحاضرين، لا ينقطع عندئذ تلفت بعضهم لبعض، ولكن الحكم والأمثال فى مسرحية"شهريار" أقل عددا وأدخل من سابقتها بين السطور، أفكلما زاد المرء تجربة فقد إيمانه بالحكم والمواعظ..؟ سأخجل إذا اتهمنى إنسان بأن الزيادة فى رضائى تبدو مقاسه بالنقص فى تصفيق الجمهور.. سأقول له لا تنس ختام الفصول، ورفع الستار مرتين وثلاثًا حينئذ يكون ما أوده من تصفيق وهتاف.

وليس من العدل أن أتصيد أبياتًا قليلة ضقت بها ذرعًا.. ولكن بيتا واحدًا، فهو العدل عندى.. هذا هو "شهريار" الملك يهزأ بشهرزاد فى دفاعها عن المهرج المهان. فيقول لها(ص٦٩).

شـمـمت بهـا شـواء آدمـيـا وتسـتـعـدى الضـمـيـر العـالمـيـا

والانتقال من بلاد فارس إلى الضمير العالمى فى ليك ساكسيس هو من العجائب والنوادر.

ما سمة مسرحية"شهريار"؟ هى بلا ريب الصقل والأناقة، أناقة ذهنية متعمقة، تبدو فى مد آفاق الثقافة.. فللمسرحية مقدمة طويلة حدثنا فيها المؤلف بآرائه عن الأسطورة والمسرح، وعن الشعر، ثم عن الكورس والمسرحية الشعبية.. وهى مقدمة تعتبر وحدها دراسة ممتعة وجديدة، ومن العسير اليوم أن يكتفى الشاعر وكل فنان آخر بموهبته الفطرية ومعيشته فى حيز ضيق..

ويخيل إلى أن الأستاذ عزيز أباظة.. يود أن ترتقى قامته(وما هى بحاجة إلى ذلك) عن المستوى المحدود الذى يضطرب فيه أكثر شعرائنا، وأغلبهم يقصر غذاؤه على أدبنا القديم، والدنيا فى تحول، أناقة روحية، فهو يعالج مواقف المسرحية وأبطاله بلمسات رقيقة، ليس فيها غلو، ولا عنف.. فلن تجد رأيًا ساذجًا أو فجًا، كأنك بإزاء رجل عرك الدهر وذاق حلوه ومره، وتساوى فهمه فى الخير والشر، وانحدرت هذه العناصر كلها إلى نفس هادئة.. قد خرجت من التجربة، وقد سلمت من الأحقاد والجراح والمرارة والندوب، وخلصت لها فلسفة خاصة بها تقوى على الصبر والتسامح والغفران، يسندها وثوق فى رحمة الله وفعل الخير ابتغاء وجهه.

بل أن الالتجاء للمولى سبحانه، وسؤاله الرحمة يترددان كثيرا على لسان أبطال القصة كلهم، وفى مقدمتهم شهريار، فهو أشدهم إلحاحا فى الدعاء وطرق باب الله. لن تجد عند المؤلف وخز الإبر أو سخرية لذاعة أو ثورة جامحة، أو غضبًا يفقده الرشد والحلم، وإذا صدق حدسى فإن النزعة الصوفية ستزداد وضوحًا فى مسرحياته القادمة.

مع اتجاه نحو أناقة لفظية، فتحس أن المؤلف قد تعمد إقصاء الألفاظ المألوفة كلما وجد بديلا عنها، واختار ألفاظًا لا تزال كاللآلئ مكنونة فى أصدافها، لم تخل صفحة واحدة من شرح لأكثر من لفظين أو ثلاثة كأنما أصبح بين يدينا قاموس جديد هو قاموس عزيز أباظة، فهو يكتب: أيهات ونث، بدلا من هيهات وبث. ومن فعل فعله لا يسعده شىء أكثر من أن نشيع بين الناس بعض ألفاظه الجديدة، وأرشح فى مقدمتها هسهسات بدلا من شائعات. ولكن- وأف من لكن هذه- يخشى من الغلو فى الأناقة أن يصل إلى حد قتل الروح لأنها تختنق فى الأجواء العليا. الأسلوب كائن حر، أهم مقوماته دفؤه وجريان الدم فيه. والأناقة لا تنبعث من قلب ملتهب، بل من دماغ بارد. ولن تجد أصحاء يتأنقون فى كل مأكلهم. كنا فى مسرحياته الأولى نقول إن شعره خلو من اللمحات العبقرية؛ لأنه يسير فى طريق طالما عبدته أقدام الشعراء، فلما حقق الرجاء واختط لنفسه منهجًا رفيعًا وتعمد الأناقة والقصد، إذ بنا نتحسر على أيام الصبا ونسينا سذاجتها وتعثرها إذ كان يزينها رونق الربيع ونضارته، حين العود غض، والزهرة بكر، وكيف يثبت الفن ونحنَ لا نثبت، تفترسنا الشيخوخة كما افترسنا الصبا، نحن لا نقنع بالصيف ولا بالشتاء.

وإذا عدنا إلى التحدث عن أناقة عزيز أباظة حمدنا لها على الأقل أنها تكفكف عن التلذذ بالنغمة وحدها، لقد سئمنا أنغام النقر، وتلعيب الحواجب، وسئمنا الانفعال الكاذب الذى يثيره فينا تلاطم العواطف فى شعر مهلهل ضعيف.

ورأى الأستاذ عزيز أباظة فى الكورس قد يكون موضع نظر. يقول أولاً فى مقدمته:" ولأول مرة فى المسرحية الشعرية العربية تقدم الكورس" وفى ذهنى صدى بعض أناشيد نسيتها وكنت أحفظها وأنا صبى عن ظهر قلب من جوق(الشيخ سلامة حجازى) وهى أناشيد(الكورس) أيضا، ويخيل إلى- وليس تحت يدى دليل، فأنا أكتب على عجل والمراجع تنقصنى- أن بعض مسرحيات سلامة حجازى والشعر قوامها أيضا، لم تخل من الكورس.

ثم يقول المؤلف:"فهؤلاء النسوة اللاتى يتألف منهن حريم شهريار بصيحاتهن المفزعة يمثلن الحركة الانفعالية التى تجرى فيها الأحداث وتتطور.(فالكورس) إذا شخصية كاملة مستقلة، والكورس لا يقف من الأحداث موقف المشاهد؛ وإنما تعنيه الأحداث قدر ما تعنى أبطال المسرحية، بل هو فى صيحات ألمه وفرحه تعيش أصداء النظارة من أنفسهم" وهذا كله حق، ولكن شرط ذلك كما قال المؤلف نفسه أن يكون الكورس وحدة قائمة بذاتها يضيع فيها أفراده ولا تتبين أشخاصهم وتفاوت أعمارهم، إنهم ينطقون جميعا بفهم واحد فيتحدثون عن فكرة الجماعة لا عن رأى فرد، وهذه هى قوة الكورس

ومكانتـه وسـر تأثيـره فى النفوس، وهـذا هو الذى بقى أيضـا فى ذهنى من قـراءتى السـابقـة فى الأدب اليونانى القـديم، ولعلى أكون مـخطئًا، أقـول هذا لأننا نرى المؤلف فى أول صـفـحـة يفـتت هذا الكورس إلى أفـراد يتبادلون الحوار فيما بينهم ويتجادلون، وتتصـادم حجج بعضهم ببـعض، بل قـد ذهب المـؤلف إلى تحـديد أفـراد الكورس حـسب أعمارهم فيسميهم هكذا: إحدى الفـتيات، أخرى عجـوز، وهذا كله خروج عن أصول الكورس ومفسد لها، ومما يؤيد قولى أننى علمت من المـؤلف نفسـه أنه أراد الانتفـاع بالكورس للأغراض التى ذكـرها فى مقـدمته، وليستغنى به أيضا عن طقم الخدم الذين ألفنا رؤيتهم عند رفع الستار فى مسرحيات كثيرة، فنعلم من حديثهم فيما بينهم بعض الوقائع التى تبنى عليها القصة، ولا تتسع لها فـصولها، وقد لاحظ سومرست موم أن المسرح الحـديث استغنى عن هذا الطقم نتيجة لأزمة الخدم، فقد استغنى عزيز أباظة أيضا عنه لا للسبب ذاته، وإن كانت أزمة الخدم امتدت لمصر أيضًا، بل لأنه استغل الكورس فجعله يحل محل الخدم فسبحان المعز المذل!!

نقد الدكتور محمد مندور

بعد أن يشير إلى مـشاركة شاعـر آخر مع عـزيز أباظة فى تأليف المسرحية، والمحاولات السابقة عليها عند الحكيم وطه حسين وباكثير، يقول عن المسرحية، وما تصدرها من مقدمة:

ولأول مرة قام الشاعر عزيز أباظة بتقديم مسرحيته إلى الجمهور وإيضاح وجهة نظره إليه بدلاً من أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء الأدباء كما فعل فى المسرحيات السابقة.

وبالرغم من أن الأستاذ عزيز أباظة لم يشر فى هذا التقديم إلى مشاركة زميله الأستاذ عبد الله البشير فى إعداده، إلا أننا نحس فى وضوح بأن الأستاذ البشير قد كانت له بلا شك مساهمة كبيرة فى أعداد هذا التقديم الذى يتناول عدة دراسات تنم عن إلمام واسع بتاريخ الآداب العالمية وتطورها، وهو إلمام لا نظن أن الشاعر عزيز أباظة قد توفر عليه، وإنما أتيح ذلك للأستاذ البشير أثناء بعثة تخصص فى الأدب التمثيلى عامة والانجلو سكسونى خاصة.

وقد تناول هذا التقديم المسهب ثلاث مسائل كبيرة مهمة - أولاها: مسألة الأساطير واستخدامها فى الآداب العالمية المختلفة لتأليف المسرحيات منذ عهد الإغريق القدماء حتى اليوم، والمناهج المختلفة التى اتبعها الشعراء والأدباء فى علاج هذه الأساطير وإخضاعها لمذاهبهم الفكرية المتباينة منذ فلسفة القضاء والقدر الإغريقية، حتى الفلسفة الوجودية عند"سارتر" فى مسرحية "الذباب".

والمسألة الثانية هى مسألة الشعر واستخدامه كوسيلة للتعبير فى الأدب المسرحى، وانصراف غالبية الأدباء الساحقة عنه إلى النثر، والمحاولات التى بذلها إليوت S.T ELIOT. وبعض الشعراء الآخرين فى العصر الحاضر لإحياء المسرحية الشعرية. وأخيرًا كانت المسألة

الثالثة مسألة (الكورس) واستخدام الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير له فى هذه المسرحية.

ولما كنا قد عالجنا مسألتى الأساطير والشعر المسرحى فى محاضرتنا السابقة فإننا لا نعود هنا إلى مناقشة شىء مما جاء عنهما فى هذه المقدمة، وإن يكن الكثير منه يقبل المناقشة، وقد لا يثبت لها مثل قول الأستاذ عزيز أباظة "إن الشعر هو أنسب لغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة- كما يقول إليوت- وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم، ولذوى الحساسية المرهفة المعانى البعيدة التى لا تلبث أن تتجلى رويدًا رويدًا.

فهذه التقسيمات لم تعد قائمة بعد أن استقل المسرح عن غيره من الفنون، وأصبح للغناء والموسيقى والطرب فن مسرحى خاص هو فن الأوبرا الذى ظهر فى أوروبا منذ عصر النهضة، وأصبحت القصة هى موضع الاهتمام الأساسى لجميع النظارة فى المسرح الحوارى، الذى يستهدف قبل كل شىء تصوير الشخصيات والكشف عن خفايا نفوسها ونزعات سلوكها ومواضع اهتمامها من خلال أحداث القصة، كما أن هناك شكا كبيرًا فى أن يكون الشعر أصلح من النثر للحوار المسرحى الدقيق الذى لا تلتوى به ضرورات الشعر وقيوده وبخاصة الشعر العربى. وإذا كان كبير الشعراء شكسبير قد اضطر فى مسرحياته إلى أن يتحلل من الشعر الإنجليزى التقليدى وزنًا وقافية، فكيف يكون الأمر بالشعر العربى، وبخاصة إذا كتب هذا الشعر بلغة عتيقة تبعد بهذا

الفن الجماهيرى عن سرعة فهم النظارة له، ومتابعة أحداث القصة ومراميها كما سبق أن أوضحت؟

وأما المسألة الجديدة التى تستحق المناقشة فهى مسألة"الكورس". فالكورس، أى الجوقة، نظام ظهر فى المسرحيات الإغريقية القديمة- يوم كانت المسرحية تجمع بين أجزاء حوارية وأجزاء غنائية ملحنة، ينهض بها الكورس بشكل جماعى، وإن انفرد رئيس الكورس أحيانا بالتغنى ببعض مقطوعات تلك الأغانى، وأما ما يسميه الشاعر عزيز أباظة فى مسرحية شهريار بالكورس فشىء آخر لا يمكن تسميته بالكورس، لا يعدو أن يكون عبارة عن شخصيات نكرة من الجوارى اللائى يظهرن أحيانا على المسرح لتنطق كل منهن ببيت من الشعر أو جزء من بيت تعليقًا على الحوادث أو تفجعًا منها، والاسم الذى يجب أن يطلق عليها اسم معروف فى وسطنا المسرحى وهو(الكومبارس) ولا محل لأن نقحم عليهم اسم الكورس الضخم الذى له معالمه ووظيفته الغنائية المتميزة فى مسرحيات ايسكيلوس ويوربيدس وسفوكليس وارستوفانس. ثم عند بلوتس اللاتينى وعند قليل من شعراء أوائل عصر النهضة قبل أن ينفصل التمثيل المسرحى عن الغناء والموسيقى ويستقل بذاته.

وأما عن طريقة معالجة الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير لأسطورة شهرزاد التقليدية فإننا نستطيع أن نتبينها بوضوح عندما نقارن هذه المسرحية بمسرحيتى الحكيم وباكثير.

فالحكيم قد استخدم هذه الأسطورة تعبيرًا عن ظمأ الإنسان الذى لا يرتوى للحقيقة والمعرفة. فشهرزاد عنده لم تستطع أن تفلت من قتل شهريار لها إلا أنها أثارت الفضول إلى المعرفة التى كانت تقص عليه كل ليلة طرفا منها وتتركه فى ظمأ إلى الباقى حتى أصبحت شهرزاد نفسها فى مسرحيته رمزًا للحقيقة الكونية الشاملة التى لا تنفد ولا ينفد ظمأنا لها، وذلك بينما رأى فيها الأستاذ باكثير حالة مرضية أصابت شهريار واستطاعت شهرزاد أن تشفيه منها، فشهريار سيطر على نفسه الضعف الجنسى وأخذ يستثير هذا الضعف بالعبث مع الجوارى، وأرادت زوجته الأولى (بدور) أن ترده عن هذا العبث بحماقة بالغة جعلتها تمثل دور الزانية مع أحد العبيد، فقتلها شهريار هى والعبد الذى وجده فى مخدعها مع أنه كان خصيا، ولم يكتف بذلك بل صمم على الانتقام من كافة النساء، فكان يتزوج عذراء فى كل ليلة ويقتلها عند الصباح، حتى انتهى إلى شهرزاد التى أدركت سر مرضه، فأعادت تمثيل الدور مع عبد خصى وأظهرت شهريار على حقيقته، فانفكت عقدته النفسية بعد أن أدرك أن العبد السابق كان كالعبد اللاحق فى عجزه عن أية علاقة جنسية. وأما الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير فقد حلا عقدة شهريار عن طريق الحوار الذى نهضت به شهرزاد فى ثنايا الألف ليلة التى قضتها معه فى القصص المتصلة، وفى هذا الحوار كانت تهدف دائمًا إلى أن ترد إليه ثقته فى نفسه وفى سطوته وعزة ملكه. كما استخدم دنيازاد أخت شهرزاد لنفس الغرض، إذ تتكالب على شهريار وتظهر باستمرار عشقها له

وإعجابها برجولته وتتودد إليه، وإن يكن هذا التكالب قد بدا ممجوجًا من أخت مع زوج أختها. وإذا كان المؤلف قد قصد أن يرمز بدنيازاد إلى سحر الجسم وبشهرزاد إلى سحر العقل فإن هذا التعارض الرمزى قد ظل دقيقًا لا نكاد نتبينه، وإنما الذى يتضح لنا أنه استخدم الأختين فى حل عقدة شهريار، وفى مثل هذه الحالة كان من واجب المؤلف أن يسوق هذا الحل على أنه قد تم باتفاق أو تآمر على الخير بين الأختين، لا أن يجعلهما تتصارعان على الرجل هذا التصارع الجنسى الممجوج الذى يصل إلى حد السباب والشتائم فى مسرحيته، بدلا من أن يخبرنا بطريق أو بآخر أن دنيازاد تمثل دورًا ولكن لا تحياه فعلا. بل إن الحل الذى اختاره لا يستطيع المشاهد الخالى الذهن من الأسطورة التقليدية أن يتبين أصل العقدة وخطوات حلها فى وضوح. وعلى العكس من ذلك نحس بأن التحول الذى حدث فى نفس شهريار من الشر والقسوة وسفك الدماء إلى الخير الذى يبلغ حد التخلى عن العرش والضرب فى مناكب الأرض كولى من أولياء الله- يبدو انقلابًا مسرحيًا مفاجئًا لم تسبقه المقدمات الكافية لتفسيره، وعلى العكس من ذلك تبدو مسرحية على باكثير أكثر قبولاً من المشاهد فى طريقة حلها، كما أنها حركة درامية؛ لأن الحل جاء فيها عن طريق الأحداث وتكرار المأساة الوهمية، بدلا من اقتصاره على مجرد الحوار كما هو الحال فى مسرحيتى عزيز أباظة وتوفيق الحكيم، وإن تكن دقة الحوار وعمق الفكرة عند الحكيم قد عوضا فى مسرحيته الضعف النسبى فى الحركة المسرحية.

وقد أقحم الأستاذ عزيز أباظة- فوق ذلك على الأسطورة- عدة مناقشات لمشاكل معاصرة جدت بعد ثورتنا، ولا علاقة لها أصلاً ببيئة الأسطورة التاريخية، كمشكلة إعادة توزيع الثروة، والمساواة بين الناس، وحكم الشعب بالشعب، وهى مناقشات طويلة بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته"باقر".

وفوق كل ذلك التجأ الأستاذ عزيز أباظة فى مسرحيته إلى بعض الحيل التى تبدو غريبة على المسرح صعبة التنفيذ، وإن تكن قد تلائم سيناريو السينما، وهى الحيل التى جعل فيها شهريار يجرى حوارًا مع ضحاياه الموتى مثل زوجته الأولى"بدور" ووزير ماليته"باقر" الذى كان قد أمر بقتله، وغير ذلك من الأشباح التى تتراءى له، وكل هذه المناظر يمكن تنفيذها فى السينما كأحلام يقظة، وأما فى المسرح فإنها لابد أن تبدو مفتعلة، وكل هذا فضلاً عن بعض إشارات ظهرت فى الحوار إلى أشياء عصرية بحتة مثل"الضمير العالمى" وخلافات رجال السياسة المصريين، فهذه أشياء لا علاقة لها بالبداهة بالبيئة التاريخية القديمة للأسطورة، ولا محل لورودها فى مسرحية تتخذ كلها جوا تاريخيًا أو رمزيًا بعيدًا عن واقع حياتنا المعاصرة غير مرتبطة بها.

ولنا تعقيب

فقد اهتم الناقدان الفاضلان بأكثر القضايا التى يمكن أن تثيرها مسرحية جيدة، ولكنهما لم يهتما باقتباس مقاطع شعرية تبرز

خصائص بعض الشخصيات والفروق بينها فى المسرحية، وافتراقها عن نظائرها فى المسرحيات السابقة. وبصفة عامة يمكن القول إن المقدمة التى تصدرت المسرحية تمد جسرًا واضحًا إلى محاولة توفيق الحكيم، فهذا النهج الفنى لا يختلف كثيرا عن نهج الحكيم الذى جعل من شخصياته علامات على أفكار، وإن كانت المحاولة هنا تتجه إلى أن تتخذ لنفسها مكانًا بين الواقع والرمز، فشهريار- فى هذه المسرحية- ملك يجد ًدائما من يزين له فعله، ولهذا كان وقع خيانة زوجه على نفسه فادحا، فأصابه جنون القتل، وأصبح لا يطيق أية معارضة، كما يرفض النصيحة، وامتدت قسوته فشملت كل شىء مبتدئا بشعبه الذى يسوسه بالجوع والخوف، واكتسحت القسوة حتى مضحكه المسخ سليمان، فلم يرحم دموعه وهلعه حين جاء دور ابنته فى التزوج بالملك وملاقاة الموت، ومن يتصدى لنزواته من وزرائه ويحاول نصحه!!

وهنا تتقدم شهرزاد لإنقاذ الملك من شر نفسه وإنقاذ بنات جنسها من القتل، بفعل إرادى، وتبدأ بتوجيه صدمات جريئة إليه، وهو أسلوب لم يتعوده من أحد، فتصفه بالعجز والجهل، وتعلن أنها تريد أن تتزوجه، فيعجب بها، ويتخذها زوجة، وفى نيته أن تلحق بمثيلاتها

وفى تلك الليلة تشير إلى أن الموت حق الله غير مشارك، وتمتنع عن الشرب إسلامًا، وتكشف عن غايتها، فحين يسألها:

شـهريار: مـــن تكونيــــن ؟ انطقــــى

أتروضيــن الأســــد والأوعـــالا

شهرزاد: لا بل أعين النفس أن تقوى علـى

أغـــلالها، فتحطـــم الاغــــلالا

وأطــب مـن نقص الرجال، فما بهـم

عـــبر الســـنين فردهــــم أطـفالا

شـــهريار: بـــــــبهاك أم بعصـــــاك؟

شـــهــرزاد   :قـــــل بهمـــــــا معـــــًا

فهما العتاد لمـــن أراد صيالا

الملك معجبا بجسدها، ويبدأ فى مداعبتها، وتصبر شهرزاد حتى تتمكن من استخلاصه وتذهب به إلى غرفته، وهناك تستدرجه لتكشف الجـانب الآخـر وراء جبـروته، جـانب الضـعف الإنسـانى والخـوف والإحساس بالخطيئة، فتلتقط شهرزاد طرف الخيط، فتأخذ بيده وتجلسه على الأريكة، وتبدأ تقص عليه قصة السندباد، وينام شهريار وقد استمع إلى نصف الحكاية، وغرس خنجره فى الأرض بضربة، وهو يمنى نفسه بقتلها غدا!!

وهكذا يبدأ الصراع ويستمر بين الأختين، شهرزاد: الروح أو العاطفة، ودنيا زاد: الجسد أو الشهوة، ويتذبذب شهريار بين النقيضين إلى أن يستسلم فى النهاية، لأنه أصبح يعرف كثيرا، من ثم يزهد فى الملك، وفى الدنيا بجملتها، ويتأسى السندباد، فيقرر أن يضرب فى الأرض، أرض النفس البشرية، ليكشف المجهول.. وهكذا ذهب، تودعه شهرزاد ودعواتها.

ومن الواضح أن هذه المسرحية قد أفادت من أفكار الحكيم، ومن مصادر أخرى غير عربية، وهى على أية حال تمضى فى منهج مألوف، هو الصراع بين الأضداد فى التكوين الإنسانى، وتتخذ من شهريار نموذجا للإنسان الذى ينبذ دنياه عن معاناة لمتعها تصل حد الإغراق، ومن ثم يهتدى بالعاطفة، فيصل إلى درجة رفيعة من التجرد الروحى، والرفض لكل ما هو زائف. ولكن هذا المسار المألوف للأحداث لا يعنى أن المسرحية ناضبة أو مألوفة، فالحق أنها خير مسرحيات عزيز أباظة، وهى الوحيدة التى كتبها بالاشتراك، ففضلاً عن أنه جعل"شهريار" رمزًا للإنسان فى رحلة المعرفة وعذابه بما يعرف، فإنه غمر فصولها الأربعة بفيض من الأحداث والمواقف والمشاعر والحركة، فجاءت اللوحات عريضة نابضة، تصور ما فى قصور الحكام من تيارات ودسائس، وما بين الأعوان من ثارات ومصالح متعارضة، وتكشف عن عقائد الساسة فى تدبير الملك، ليس فى العصر الذى تجرى فيه أحداث المسرحية وحسب، بل فى عصرنا أيضا.

وهذا الجانب الأخير يمنح المسرحية بعدًا إنسانيًا، وقدرة على إضاءة عصر المؤلف، من خلال ما يسمى بالإسقاط، فشهريار والقصر والأعوان ليسوا بغرباء على عصر المؤلف، وإن كانوا يمثلون الجانب المنطقى المبرر لواقعية الأحداث فى داخل المسرحية، فها هو ذا نور الدين، والد شهرزاد ووزير شهريار، يحاول إثناءها عن الاهتمام بالمصير التعس الذى تساق إليه النساء، ما دامت هى فى مأمن ونعمة.

شهرزاد: ساء الذى تدعو إليه يا أبى.

نور الدين: بلى، إنه الحرص وفن الحياة

شهرزاد: يا ويح هذا البلد الطيب

لم يرده إلا نفاق الولاة

ذلوا فران الظلم كالغيهب

واستضعفوا، والضعف يبنى الطغاة

نور الدين: لو أننى ناهضت أهواءه

زينها غيرى له فائتلق

ما من فتى كرم آراءه

عند ذوى الطغيان إلا احترق

شهرزاد: ما سقت إلا فلسفات الهوان

وحجة العجز، ورجع الوجل

وهكذا سنجد "نصيحة" خدم البلاط لقائد الجيش حين عزم على إطلاع شهريار على حقيقة مشاعر الشعب تجاهه، وما يعانى٤ من مشقة وما يضمر من تمرد، فيقول له بدين:

لا تنفر قائد الجيش وإن قلت فرفقا

انتق الألفاظ لا تقذف بها رضا ورشقا

إن للساسة أسلوبا قد استخفى ودقا

إن ذكرت الجوع والفاقة قلت: الشعب رقا

أو تعرضت لوصف الظلم، قلت: العدل أبقى

أو ذكرت الجهل، قلت الناس بالفطنة تشقى

آه لو أتقنت هذا الفن ما أخطأت رزقا

إن رجل البلاط المدرب على خدمة السلطان يعرف خطر المصارحة وقسوة تسمية الأشياء بأسمائها، من ثم يلتقى مع نور الدين(الوزير) فى منافقة الحاكم، بدعوى أنه إن لم يفعل، فسيفعل ذلك غيره!! وتبقى شهرزاد- ومعها هذه القلة من المخلصين- تمثل الصدق والشجاعة، وتتحمل وحدها أزمات هزيمتها أمام صحوات الجنون وثورة الكبرياء لدى شهريار، حتى يصل بمعونتها إلى إدراك الحقيقة، فهو مجرد إنسان عادى وليس مميزًا عن الآخرين بشىء، بل يمتازون عنه بأنهم لم يأثموا كما أثم، وبهذا يصل إلى باب التوبة والمعرفة معًا، ويعتذر إلى المسخ سليمان، ويناديه: يا أخى، بعد أن

كان أمر بقتله، لأن لسان شهريار سبقه فنادى يا أخى ، متأثرًا بحكايات شهرزاد!! فيثور سليمان ثورة داخلية مكبوتة، معبرًا عن عقائد عصرنا وإيمانه بالمساواة؛ فيقول عن شهريار:

سيق للنور من سبيلين مثلى

لاصقات بجرمه أقذاؤه

فتلقاه منبر وسرير

واحتوانى استرقاقه وولاؤه

إن الفطرة تساوى بين جميع البشر، وإنما يأتى التفاوت من النظام الاجتماعى وغياب العدل.

مما يظهر"المفتى" ممثلاً لانحراف بعض رجال الدين عن غايتهم وهى النصح للحاكم ومقاومة هواه، فيغريه بتطليق شهرزاد، والزواج من أختها دنيازاد!!

وحين يتكاثر المزيفون من حول شهريار، لا يجد من يصدقه القول غير شهرزاد، فيعود إيمانه، حتى يزهد فى الملك:

وإن رمتمو منكم أميرا وقادة

فعودوا لحكم الشعب، فالحكم للشعب

الفصل الثالث

النقد المسرحى المقارن

١- أحمد شوقى والملكة

مصرع كليوباترا

٢- جريمة قتل فى الكاتدرائية- مأساة الحلاج

إليوت- صلاح عبد الصبور

١- أحمد شوقى والملكة المصرية

مصرع كليوباترا

كتب أحمد شوقى ثمانى مسرحيات، ست منها تراجيدية، وهى: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وعنترة، وأميرة الأندلس.

ومسرحيتين من نوع الكوميديا، وهما: الست هدى، والبخيلة.

ونلاحظ فى هذا العدد الوفير- بالنسبة للزمن المحدود الذى اتجه فيه إلى كتابة المسرحية:

● أن سبع مسرحيات التزمت الشعر الموزون المقفى، مع اختلاف البحر الشعرى واختلاف القوافى ما بين مشهد وآخر، أو حديث شخص إلى آخر ورد هذا الآخر عليه. أما المسرحية الوحيدة التى كتبت نثرًا فهى: أميرة الأندلس .

● وأن خمس مسرحيات اتخذت موضوعها من أحداث وشخصيات أزمنة قديمة، فهى مسرحيات تاريخية، مسرحية واحدة(على بك الكبير) تنتمى إلى التاريخ الحديث أو القريب منه. أما الست هدى،

والبخيلة فليس لهما معنى زمنى، ونفترض أنهما تجريان فى زمن الكتابة، وهذا التصور يمكن أن يتحرك ليلائم زمن العرض، بمعنى أن هذين النموذجين من النساء يمكن أن يعرضا وكأنهما تعيشان معنا الآن.

● وأن المسرحيات التاريخية الست قسمة مناصفة بين التاريخ المصرى: كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير- والتاريخ العربى: مجنون ليلى، وعنترة،وأميرة الأندلس.

● وأن المسرحيات الثمانى قسمت مناصفة- فى عناوينها- بين أسماء النساء (أو صفاتهن) وأسماء الرجال.

ليس أحمد شوقى أول من نظم مسرحية فى الأدب العربى، فهناك محاولات تسبقه فى لبنان ومصر، ومع هذا فإنه يعد المؤسس للمسرح الشعرى فى الأدب العربى، ليس لتعدد مسرحياته بما يعد تعميقًا للظاهرة، وليس لاستقرار طريقته وأسلوبه فى تركيب الأحداث وتصوير الشخصيات، وحسب، وإنما- بالإضافة إلى السببين السابقين- لأنه اختار موضوعات هذه المسرحيات من أزمنة مفصلية ترتبت عليها تحولات أثرت بقوة فيما جاء بعدها من عصور، واختار شخصيات "مركبة" بعيدة عن التسطح يصعب "تفسيرها" فى عبارة موجزة، كما يمكن "تأويلها" بما يجعلها حاضرة أو ماثلة فى زمن كتابة المسرحية، وربما فى زمن عرضها(مستقبلاً) أيضًا، بما يدل على غنى الجانب الإنسانى فيها، وعمق التعبير عن وجه من صراع الإنسان مع

الحياة، ومع تجربة الوجود بالنسبة إليه، وهذا مما يمكن إدراكه فى التراجيديات بصفة خاصة، وأخيرا فإن شوقى استحق صفة المؤسس بأنه ارتقى بمستوى صياغة الشعر إلى قيمة إبداعية صافية من الوجهة الجمالية. قد توجه إليه مآخذ من منظور "الحركة" المسرحية، أو الاسترسال فى مشاهد المناجاة والإطالة فى بعض مواقف الحوار. ولكن فن المسرح، وفن الإخراج المسرحى استطاعا دائمًا أن يستوعبا هذا ويتغلبا عليه، أما الفضيلة الفريدة التى وضع شوقى أساسها منفردًا غير منازع أنه بهذه المسرحيات أدخل المسرح الشعرى فى التركيب الهيكلى للأدب العربى الحديث، وهو ما فعله توفيق الحكيم بالنسبة للمسرح النثرى، مما يعنى أن المسرح العربى بعد شوقى(فى الشعر) وتوفيق الحكيم(فى النثر) يختلف كثيرًا جدًا عنه قبل ظهورهما، وأن هذا الاختلاف كان لصالح فن المسرح العربى، وكان لصالح الصورة الكلية الشاملة للأدب العربى الحديث، وهى صورة اتسعت شكلاً وقيمة عن صورة الأدب العربى القديم، بما لا يعطى مجالاً للمقارنة.

من المتوقع أو المحتمل أن تلتقى تراجيديات شوقى على صفات أو خصائص فنية مشتركة، وهذا أقوى حضورًا فى مسرحيتيه الكوميديتين، ولكن هذا القدر المشترك لا يعنى أن إحدى المسرحيات تشبه أختها، أو أن التعرف على إحداها يغنى عن التعرف على الأخرى، فالمسرحية بناء، والشعر صياغة، والشخصية بطبيعتها انفراد، وإلا ما استحقت وصفها، وفى هذه الجوانب الأساسية تتجلى خصوصية كل

مـسـرحيـة. مـن ثـم رأينا اختيار واحدة من هذه المسرحيات (التراجيدية = المأسوية) لنعرض لها بتفصيل يضىء هذه الجوانب بصفة خاصة.

* * *

الشاعروالمسرحية:

كتب الشاعر "أحمد شوقى" مسرحيته الشعرية "مصرع كليوباترا" سنة ١٩٢٧ بعد أن احتفى به الشعراء العرب فى القاهرة، وبايعوه بإمارة الشعر، وبدأ النقاد يكتبون عنه راضين أو غير راضين، يزينون له أن يخط طريقًا جديدًا فيه عن فن القصيدة الذى أبدع خلاله شعره الغنائى الرائع.

ولكن علاقة شوقى بالمسرح الشعرى تسبق هذا التاريخ بأكثر من ثلث قرن، فإنه حين كان يطلب العلم فى باريس، كان يتردد على مسارحها، وكانت موهبته الشعرية فى بداية تألقها، ولعل الشاب الطموح تمنى أن يصنع فى أدب أمته العربية شيئًا غير مألوف، فكتب- وهو لا يزال فى باريس- مسرحية "على بك الكبير" وبعث بها إلى الخديوى وجاءه الرد مشجعًا وإن كان لا يخلو من تحفظ، لكن "شوقى" لم يستمر فى الكتابة للمسرح، لأنه ربما لم يجد من البيئة الخاصة المحيطة به تشجيعًا كافيًا، إذ أنه بمجرد أن عاد إلى مصر ما لبث أن انغمس فى حياة القصر، فأصبح فردًا من الحاشية،وترتب على هذا أنه سخر موهبته الشعرية لإرضاء الخديوى فى كل مناسبة سائحة وما

يلحق بهذا الانتساب إلى العلية من مجاملة أركان الدولة ومن يلحق بهم من الكبراء، بالتهنئة والمديح، أو بالعزاء،(وأبواب المدائح والتهانى والمراثى من أكبر أبواب ديوان شوقى ودواوين الشعراء من معاصريه) وهذا المنحى الخاص ينحرف بالشعر عن وظيفته(الأساسية): وهى التعبير عن الوجدان والمشاعر الخاصة بالشاعر، أو التعبير عن الجماعة التى يشاركها حياتها وطموحاتها. وإذا كان المنفى إلى إسبانيا (١٩١٥-١٩٢٠) قد أدى إلى اتساع أفقه، وتعدد روافده الفنية، ورحابة عاطفته الوطنية، وتنويع أغراض قصائده من ثم، فإنه على الرغم من هذا ظل حبيس الشكل الغنائى(القصيدة)، ولم يجرب الشكل المسرحى، حتى كانت تلك السنة التى عاد يجدد من محاولات شبابه ما انقطع، فيكتب خمس مسرحيات مأسوية، أولاها "كليوباترا" ثم تعاقبت المسرحيات حتى بلغت ثمانى ما بين مأساة وملهاة على نحو ما بينا، وهكذا أبدع فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته هذا العدد الوفير من المسرحيات.

وهنا نشير إلى أمرين ينبغى أن يضعهما فى اعتباره الباحث فى تطور الصناعة وروافد الخبرة فى شعر شوقى.

الأول: قصور الربط بين وجود شوقى فى باريس. أيام كان طالبًا بالجامعة وكتابته لمسرحية على بك الكبير-(فى طبعتها الأولى) فإن شوقى ظل يتردد على باريس، قبل المنفى، وبعد العودة منه، وفى ككل زياراته كان يشاهد المسرحيات، ويقرأ نصوصًا مسرحية بالفرنسية.

وقد أشاد محمد صبرى السربونى، كما أشاد حسين شوقى فى كتابه "أبى شوقى" إلى هذا، وهو ما يوضح أن شوقى بالمسرح ظل كامنًا فى نفسه، بحث عن غذائه، وينتظر فرصته. لقد طال الانتظار بقدر سطوع نجمه(الغنائى) وزحام حياته اليومية.

الثانى: أنه حين أقيم حفل مبايعة شوقى بإمارة الشعر(إبريل ١٩٢٧) كتبت عن فنه الشعرى دراسات مستفيضة رأى بعض منها أن شوقى ليس مبدعًا (بالحد العلمى للإبداع) فهو شاعر مقلد لم يغادر شكل التراث الشعرى ولم يضف إلى جمالياته، وأنه لو (كان) نمىّ بدايته المسرحية لكان موقعه فى الإبداع غير منازع!! هذا حافز إيجابى مباشر تشهد به الوثائق.

وهنا تبدو لنا مفارقة طريفة، فقد أشارت بحوث مقدرة أن شعر شوقى فى أخريات حياته أضعف منه فى بواكيره وإقبال كهولته، ويعلل بعضهم هذا بضعف صحته وجهازه العصبى بصفة خاصة، وإن هؤلاء الباحثين وهم يتحدثون عن القصائد يغفلون تمامًا أن هذه المدة نفسها التى شهدت إبداعاته المسرحية، من ثم نرى تصحيح التصور، وتدقيق التعليل.

إن "شوقى" فى اختياره لشخصية "كليوباترا" لتكون "بطلة" مأساته الشعرية مسبوق بعدد غير قليل من المسرحيات التى صورت وحللت الموضوع نفسه من وجهات نظر مختلفة. ومسرحيتا "شكسبير": "انطونيو وكليوباترا" و "دريدن": "كل شىء فى سبيل الحب" هما أشهر

المحاولات فى الأدب العالمى. ويكاد ينعقد إجماع الباحثين على أن "شوقى" قد اطلع على هاتين المحاولتين وتأثر بهما، ومن المعروف أن "شوقى" لم يكن يجيد الإنجليزية ومن ثم قيل إنه قرأهما مترجمتين إلى الفرنسية.

ومع هذا فأننا نستبعد أن يكون شكسبير أو غيره من شعراء الغرب هو السبب فى تنبيه "شوقى" إلى شخصية "كليوباترا" وصلاحيتها لتكون بطلة إحدى مآسيه- بصرف النظر مؤقتا عن التأثر فى بعض الجوانب الفنية، فهذه الملكة- أولاً وأخيراً- ملكة ارتبط تاريخها بمصر وعاشت على أرضها، ولها من الشهرة ما يجعلها شخصية تاريخية مرموقة، وشخصية فنية ذات إغراء للشعراء والكتاب للأسباب التى سجلها تاريخها المكتوب، فهى ملكة، صبية، جميلة، شديدة الطموح إلى حد المخاطرة، عاصرت أبطالاً مشاهير، صنعوا التاريخ، لعبوا بها، كما لعبت بهم فى الحرب والسياسة. ثم إنها- أخيرًا- واجهت مصيرًا قاسياً، وانتحرت صانعة نهاية بطولية نادرة، وهذه صفات يندر أن تجتمع فى شخص، ولعل هذا الطابع المميز شديد الخصوصية لم يكن سببا فى الالتفات إلى الموضوع وحسب، وإنما كان سبباً فى إسناد "الفعل" المسرحى إليها، وعنونة المسرحية باسمها، والنص على مصرعها فى هذا العنوان.

ومهما يكن من أمر فقد كان "شوقى" شديد الاهتمام بالتاريخ المصرى القديم، والوسيط، ومسرحيته الأولى (على بك الكبير) التى

كتبها وهو ما زال طالبا تشير إلى هذا الاهتمام، ومسرحيته التالية "قمبيز" تؤكد هذا الاهتمام، وقصيدته المبكرة المطولة ذات الطابع التسجيلى: "كبار الحوادث فى وادى النيل"، تتعرض للتاريخ المصرى تفصيلا، وتتحدث عن "كليوباترا" صراحة وتحمل عليها- كما نرى- وقصائده عن الكرنك وأنس الوجود وأبو الهول وغيرها تؤكد من وجه آخر أنه لم يكن فى حاجة إلى من يلفت انتباهه إلى شخصية "كليوباترا" ..

«وشوقى» فى النظرات التحليلية التى ألحقت بالمسرحية وقيل إنها كانت تكتب بتوجهيه، يذكر أن سبب كتابته عن "كليوباترا" هو ما حاق بهذه الملكة المصرية من ظلم على أيدى المؤرخين، وبخاصة بلوتا رخوس، ففى مقابل الإشادة بأبطال روما وتعظيمهم هبطت كفة هذه الملكة، وألصقت بها كل نعوت الهوان والازدراء،ونيل من كرامتها كملكة، ومن سمعتها كامرأة. ثم يرتب على هذا قوله: "أليس للمؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة، المصرية بحكم ثلاثة القرون التى قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل، مستقلين عن كل نفوذ أجنبى، أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهتها، مستحيلة دماؤهم قطرة فقطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام، أليس المؤلف المصرى فى حل، ما دام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت فيه منزل الحقائق، من إنصاف هذه المصرية المضطهدة، ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية، ونبالة المقصد؟".

ومع كل التقدير لعواطف شوقى الوطنية، ورغبته فى إنصاف ملكة يرى أن الكتابات القديمة ظلمتها وألصقت بها ما ليس فيها وهذا الرأى قائم على مجموعة من المغالطات؛ فدماء البطالمة لم تمتزج بالدماء المصرية مطلقًا، ولم يعملوا لمجد مصر ورفاهتها بل جعلوا مواردها فى خدمة طموحهم الذاتى، ولم يكونوا مستقلين عن نفوذ أجنبى إلا لفترة قليلة، ثم ارتموا فى أحضان الرومان، ولم تكن "روما" تتردد فى ضم مصر إلا أمام انقساماتها الحزبية وصراع زعمائها، لا خوفًا من قوة مصر الذاتية، ولم يتغير هذا الموقف إلا حين ظهرت "كليوباترا" واستطاعت بالفعل أن تخيف "روما" برجال "روما" نفسها!!

من الواجب أن نتذكر أن التاريخ ليس حكمًا على العمل الفنى، أو- بعبارة أخرى- إن المسرحية التاريخية(مثل مصرع كليوباترا) لا تستمد قيمتها من الصدق التاريخى، أو مسايرة الآراء والتفسيرات المقررة، وإنما قيمتها فى "الشعر" بما تعنى من قدرة على النفاذ فى طوايا النفس الإنسانية من خلال طاقته التصويرية وملاءماته الإيقاعية، مضافًا إليه الحس الدرامى الذى يجيد بناء المواقف، وصنع الأزمات، وحشد عناصر التشويق.. إلخ وهذا ما ينبغى أن نقرأ المسرحية فى ضوء الوعى، بصرف النظر عن الدوافع الخاصة ومدى مطابقتها للتاريخ، وإذا كنا نعنى به- بالتاريخ- فلأنه تاريخنا، ولأن شوقى اعتمد على مسروداته، أو ظن ولكنه اتصل به عن طريق ناقص، وسنوضح هذا .

من المؤسف أن "شوقى" تلقى تاريخ هذه الملكة عن الأعمال الأدبية التى شاهدها أو قرأها، ولم يرجع إلى المصادر التاريخية الأساسية،

وبذلك راح يبذل جهده الكبير فى الدفاع عن أخطاء وانحرافات تحدثت عنها هذه الأعمال الأدبية منسوبة إلى الملكة، وهى ليست صحيحة النسبة من الوجهة التاريخية.. أى أنها لم تكن فى حاجة إلى "تأويل" لأنها لم تحدث، فالطبيعى أن تكون محل إنكار أو تجاهل.

والآن ندع جانباً- مؤقتاً- مدى قدرة "شوقى" على إنصاف الملكة كما ألزم نفسه، ونتأمل قوله إنها صارت ملكة مصرية "بمرور المدة" ولعله هنا يكشف عن أهم دوافعه لإيثار "كليوباترا" بأولى مسرحياته، فوضعها فى مصر ووضع أسرتها (البطالمة) سببه بوضع أسرة "محمد على " التى كانت تحكم مصر، ويلوذ بها "شوقى" ويدين لها بالكثير من الفضل، فهذه الأسرة ألبانية تركية مقدونية؛ وليس فيها شىء من الدماء المصرية، بل إن "كليوباترا" تذكرنا بشوقى نفسه، فهو كما قال، يرجع إلى أصول تركية شركسية يونانية كردية عربية، أى أنه مصرى بالمولد فقط، فهو إذا فى موقف الدفاع عن الأسرة الحاكمة، والدفاع عن النفس،"بدفاعه عن وطنية "كليوباترا" واستبعاد تهمة نقص الشعور بالانتماء وكمال المواطنة، وكأنه يريد أن يقول إنه ليس من شرائط الوطنية أن ترتبط الأعراق القديمة بالأرض، تكفى السنوات القلائل، تكفى النشأة يكفى أن تكون الأرض مثوى الأب والجد لتصبح وطنًا حقيقيًا للأبناء والأحفاد. إن الفيصل فى القضية هو المحبة وارتباطات الحياة، ولو لم تكن مترامية فى القدم، والمسرحية نفسها تعطى هذا المعنى فى بعض مواقفها، إذ نجد "حابى" قائد التمرد ضد الملكة يحاول تجميع الثائرين ضدها، و "حابى" هذا مصرى، ويتجه فى

حديثه إلى أمين مكتبة الملكة (زينون)، ويبدو أنه غير مصرى، فيذكر له أن مصريته أو عدمها لا تؤثر فى موقفه الوطنى، ويشير إلى صديقيه (ديون وليسياس) قائلاً:

أخـــى هـــذا أثينـــى	وخلـــى ذاك مـقـدونـــى
كـــلا الخليـــين للحـــق	كـمـــا أدعـــوه يدعـونـــى
كـــلا الخليـــين ذوجـــد	بـــأرض النيـــل مـدفـــون
فليـســا فــى هــوى مـصـــر	ولا طاعـتـــهـا دونـــــى
فـــدينـــا الوطـــن الغـــالى	بـــالجنس وبـــــالدين

فكأن "شـوقى" يرى أن الرابطة الوطنيـة، ولو لم تكن ضاربة فى القدم، أوثق من رابطة الدين والقومية. وهذا الرأى قابل للمناقشة، يختلف عليه الناس أشد الاختلاف، فيقدم بعض منهم العقيدة على ما عداها، أو الانتماء القومى، وهناك من يتفق مع مقولة حابى التى أخذ بها شوقى وتناسب موضوع مسرحيته التى وضعت فى اعتبارها شرائح المجتمع المصرى وتكوينه العرقى فى ذلك العصر، ولكننا يجب أن نتمكن من فصل هذا الرأى عن موقف "شوقى" نفسه، فوطنية شوقى وحبه لمصر وفناؤه فيها، لم يكن موضع شك، فهو لم يعرف لنفسه وطناً غيرها، ولم يتغن بحبها- على مر التاريخ- شاعر يمكن أن يوضع إلى جانبه، إلى اليوم.

ومع ذلك: ترى هل استطاع "شوقى" إنصاف الملكة كما أعلن؟

لقد بذل شوقى جهدًا ضخمًا فى تبرئة كليوباترا مما ينسب إليها فى بعض الأعمال الأدبية الغربية وبعض المصادر التاريخية وينال من قيمتها الملكية الرمزية وحتى الشخصية، ففضلاً عن تصويرها محبة عاشقة لا تجد عيبًا فى حبها لواحد لا يمكن تجاهله بين عظماء زمانه، يمكن الإشارة إلى المواقف التالية:

١- عندما انهزم الأسطول المشترك المكون من أسطولها المصرى وأسطول زوجها أنطونيو أمام أسطول اكتافيوس فى معركة أكتيوم البحرية، انتشر الخبر فى الإسكندرية أن الملكة انتصرت. وقد كان الهدف من نشر هذه المقولة الكاذبة هو السيطرة على الوضع داخل البلاد حتى لا ينتهز المتمردون على الملكة فرصة هزيمتها الخارجية. بإعلان الثورة الداخلية عليها، وهكذا تبدأ المسرحية بتظاهرة تتغنى بالنصر الذى أحرزه الأسطول المصرى، ولابد أن يكون هذا من فعل الملكة وتدبيرها، ولكن "شوقى" يجعله من فعل "شرميون" وصيفة الملكة فتعترف قائلة:

شرميون:

ربة التاج ذلك الصنع صنعى　　　أنا وحدى وذلك المكر مكرى

ثم تضيف:

خفت فى خاطرى عليك الجماهير وأشفقت من عدا لك كثر وأكثر من ذلك، تبدو غير راضية عن الخدعة، لأنه كما تزعم، ترد على شرميون:

وغـداً يعلم الحـقـيـقـة قـومى ليس شىء على الشـعـوب بسـر

ولكن غضبها هذا لم يمنعها أن توافق شرميون و أن تحييها وتصفها بأنها ملاك صنع من حنان وبر!!

٢- وفى المسرحية قد تمت هزيمة أكتيوم حين انسحبت "كليوباترا" بأسطولها من المعركة وقبل أن ترجح إحدى الكفتين، وحين هربت سفينتها الخاصة تبعها أسطولها فكانت الهزيمة. هكذا تقرر المسرحية. وقد تتضارب التعليلات. ولكن "شوقى" لم يوافق أنطنيو فى ظنه أنها انسحبت جنبًا عن القتال، ولم يوافق أيضا على آراء مستشاريه فى قولهم بأنها انسحبت غدرًا؛ فقد جعلها شاعرنا تنسحب سياسة ودهاء، تصف موقفها إبان المعركة فتقول:

الملكة:

كنت فى مركبى وبين جنودى

أزن الحرب والأمور بفكرى

قلت روما تصدعت فترى شطرا

من القوم فى عداوة شطرِ

. . . . . .

فتأملت حالتى مليا

وتدبرت أمر صحوىِ وسكرىِ

وتبينت أن روما إذ زا

لت عن البحر لم يسد فيه غيرى

وهكذا انسحبت لتحطم روما بسيف روما، وتبقى وحدها سيدة الشرق القوية. ولكن هذا تفكير قاصر، والنتائج التى ترتبت على الانسحاب تؤكد هذا القصور، لأنه عجل بنهايتها، وربما تغيرت النتائج لو أنها صمدت إلى جانب حليفها.

وهذا الموقف يستحق أن نناقشه من زاويتين أو على مستويين:الأول هو المطلب النفسى المؤسس على تكافؤ صفات الشخصية الإنسانية، وأنها فى هذا المستوى ينبغى أن تكون شخصية مقنعة للقارئ أو المشاهد، معبرة عن خبرة إنسانية وطبع تؤازره جملة سلوكيات هذه الشخصية ويتقبله الممكن إنسانيا فى مثل هذا الموقف المحدد، بحيث لا تبدو شخصية مزيفة أو ملفقة.

وفى هذا المستوى النفسى/ الفكرى/ الخلقى/ السلوكى، لا يخلو أمر كليوباترا من تناقض واضح، وفى هذا لقد أراد شوقى لكليوباترا أن تكون شخصية فى موقع "التمام" : تمام الجمال، وتمام الأنوثة، وتمام الحزم، وتمام التدبير، وتمام الوفاء للزوج وللولد، وتمام الحدب على الشعب، وتمام الشجاعة والوطنية فى اتخاذ القرار .. إلخ، ولا شك أن هذا الحرص يوقع الشخصية فى تناقض لا محيد عنه، ومنه هذا الموقف؛ فالملكة الشجاعة لم تأمر أسطولها بالانسحاب جنبًا عن خوض المعركة، كما ظن أنطونيو، والملكة الوفية لزوجها وشريكها فى الملك لم تنسحب بأسطولها غدرا بالزوج الشريك. فلماذا انسحبت إذا؟ إن الأبيات السابقة تقر بتهمة الغدر، ولكن الشاعر الحريص على

حال التمام يلبس هذا الغدر ثوب الوطنية، فيحملها على أن تعتقد أن معركة المواجهة بين أنطونيو واوكتافيوس ستؤدى حتمًا إلى إضعافها معا، من ثم سيؤدى انسحابها من المعركة بأسطولها سليمًا إلى أن تكون الأقوى، وأنها- والحالة هذه- تستطيع أن ترد لوطنها مجده وانفراده بالسيادة فى البحر المتوسط. وهذا الأسلوب من التفكير والعمل فضلاً عن فشله- وهو ما حدث- يدل على خسة وغدر لا يتفق مع حال التمام، ولا يواريه رفع شعار الوطنية، فليس من الوطنية الغدر بالحليف وخذلانه ساعة الالتحام فى الميدان، على أن هذا الحليف هو زوج لها وأب لأطفالها، والفصل بين هذه الصفات من الصعب تقبله.

هذا هو المستوى الأول (الفنى).

أما المستوى الثانى: فهو التاريخى، فهل قالت الوثائق التاريخية المتفق عليها أن معركة أكتيوم البحرية جرت على هذا النسق الذى تشير إليه كليوباترا وهى تصف المعركة فى الأبيات السابقة؟

العجيب فى أمر هذه المعركة أن التاريخ يقول فيها شيئا يختلف كثيرا، وهو- كما يرويه التاريخ دون إضافة من الشاعر أو تحريف أو تأويل فى صالح شخصية الملكة. لقد أدرك أنطونيو أنه أخطأ بقطع المسافات فى البحر لينازل أكتافيوس قريبًا من شواطئه، وهو يعرف أيضا أن اكتافيوس أعلى منه مقدرة فى إدارة المعارك البحرية (كان انطونيو القدر فى إدارة المعارك البرية- وقد اعترف أكتافيوس بهذا فى المسرحية، حين راح يرثى صديقه القديم بعد انتحاره) لهذا رجع

لديه احتمال الهزيمة، وشاركته كليوباترا فى هذا الرأى، ولهذا قررا الانسحاب وعدم خوض المعركة أصلاً، وإن قرارًا بهذه الخطورة لا يفضى به إلى صغار القادة أو الجنود، لأن إشاعة الانسحاب تؤدى إلى انفرادها الأسطول وهرب الجنود أو السفن إلى الجانب الآخر، وبخاصة أنهم جنود مرتزقة. هكذا أختفى القرار، وأمر أنطونيو سفنه بالاستعداد للقتال (وهو ينوى الانسحاب والهرب) وكذلك أمرت كليوباترا سفنها بالانسحاب، وكانت الأوامر أن تحمل السفن أشرعتها، وهذا عكس المألوف فى المنازلات البحرية) وفى اللحظة الحاسمة نجح أسطول الملكة فى إتمام انسحابه والعودة إلى الإسكندرية، وفشل أسطول أنطونيو الذى وجد نفسه مشتبكاً فى معركة يخوضها منفرداً بجناح واحد .. فكانت الهزيمة.

٣- وقد بذل شوقى محاولة أخرى ليؤكد عدم مسئولية "كليوباترا" عن انتحار "انطونيوس" الذى أقدم عليه حين أخبر كذباً بأن صاحبته انتحرت، فاخترع شوقى شخصية "أولمبوس" وهو طبيب رومانى فى بلاط الملكة، يظهر لها الطاعة ويتجسس لأكتافيوس، ويضمر الحقد على أنطونيوس لأنه- كما يراه- يناوئ أهداف روما، فأولمبوس- عند شوقى- هو الذى اخترع نبأ انتحار الملكة، ليدفع انطونيوس باليأس إلى نهايته التعسة. ونقرأ هذا الحوار حين حمل انطونيوس جريحاً إلى الملكة:

أنطونيوس :

كليوباترا! عجب ! أنت هنا !

لم تموتى . . . هم إذًا قد كذبون

كليوباترا :

سيدى روحى حياتى قيصرى !

أنت حى

أنطونيو :

بعد حين لا أكون

كليوباترا :

من نعانى كذبا ؟! من قالها لك !

أنطونيو :

ألمبوس النذل الخئون

وهنا ما دامت شخصية أولمبوس موضوعة، أى من اختراع الشاعر فإنه لا مكان للبحث عن أصلها فى التاريخ وموازنتها بالصورة المتحققة فى المسرحية، ولكن يبقى أن نتأمل الحدث الذى أسند إلى هذا الطبيب الرومانى، ونرى مدى أهمية ودرجة تشويقه فى سياق المسرحية.

أما شوقى فقد خالف هنا شكسبير، الذى جعل سوق النبأ- إلى أنطونيو بمثابة حيلة نسوية من الملكة لامتصاص غضبه بعد الهزيمة، وهو يوافق ما ذكره "بلوتارخوس" المعنى بإظهار مهارة كليوباترا فى ابتداع وسائل للسيطرة على الرجال. ومع هذا فإن أولمبوس ليس من اختراع شوقى وإن اختار اسمه فقد سبقه الشاعر الإنجليزى "دريدن" الذى اخترع شخصية "الكساس" وأسند إليه اختراع خبر انتحار الملكة بقصد حمايتها من غضب "أنطونيوس".

٤- وأهم المحاولات جميعًا فى مجال تنظيف ثوب الملكة مما ينتقص طهارته مجاولة شوقى تبرئها من إغراء أكتافيوس ليبقى لها مملكتها(وكانت هذه المحاولة بعد انتحار أنطونيو). والحق أن شاعرنا اقتضب هذا الموقف اقتضابًا، مع أنه كان فرصة طيبة للتعرف على نفسية المنتصر والمنهزم ومسار أفكارهما وكيف يمكر كل منهما بالآخر بوسائل ما بعد الحرب فى الميدان، بحيث يحقق لنفسه أعلى درجة من الفائدة فى حالة المنتصر، ويتفادى جسامة الخسارة فى حالة المهزوم، ولكن يبدو أن شوقى تعجل الوصول إلى موقف النهاية. ونحن نظن أنه "لم يكن بحاجة إلى تبرئة الملكة من محاولة إخضاع أكتافيوس بأسلوب الإغراء، مادام لم يبرئها من الغدر بحليفها فى أكتيوم، وأن اخترع لها أسبابًا وطنية، إذ كان من الممكن أن تنسحب هذه الأسباب على هذه المحاولة أيضاً، وهى التذرع بأية حيلة حفاظاً على استقلال البلاد.

تقول الملكة لرسول قيصر(وهى حبيسة قصرها):

حبـذا لو زارنى قيصر

فى هـذا المسـاء

ولـه الشكـر إذا لـم

يـأت أو إن هـو جـاء

القائد :

سأذكر مولاتى لمـولاى قيصـر

وأنقل ما أبديت من رغبـات

ولم لا يلبى دعوة الحسن طائعـاً

ويسعى له مسـتعجل الخطوات

وقد كان يوليـوس يقـوم ببابـه

ويمثل أنطونيوس فـى العتبـات

كليوباترا (بعظمة) :

أسأت أخا الرومان فهم إشارتـى

القائد :

إذًا فهبى لى تلك من هفواتى

إن شوقى الذى خبر جيدًا، بالممارسة، أساليب مخاطبة الملوك، وحدود ما هو مقبول من التابع(حتى وإن يكن قائدًا منتصرًا) لكنه

يخاطب ملكة(حتى وإن تكن مهزومة) يجيد تحريك المعنى وانتقاء العبارة، فإذا تجرأ القائد وألمح إلى فهمه لما ترمى إليه الملكة، وأدركت الملكة أن سعيها- مهما يستتر- مكشوف ونميتها متوقعة سلفًا بحكم معرفة الماضى ـ كما عبر القائد ـ من ثم لم يكن أمامها إلا أن تستعيد كبرياءها الملكى بعد أن لحقت به إهانة. مع هذا التوفيق فى تركيب أبيات التحاور فإن الموقف فى جملته مقتضب جدًا، ويفتقر إلى حيوية الحوار وعمق الإشارة، إذ ينتهى فى كلمتين : تتمنى الملكة أن يزورها قيصر فى المساء- زيارة منفردة، فيغمزها القائد الذى فهم مرمى المحاولة، فتتكر عليه ما فهم، يعتذر القائد ويخرج، وتسترسل الملكة فى نشيد طويل تبرئ فيه نفسها وتتهم عصرها بالإساءة إليها.

أما شكسبير فقد أعطى هذا الموقف حقه تمامًا، إذ طالت المفاوضات واستمرت، مما يجرى مع طبائع الأمور فى مثل هذه الظروف التى تتداخل فيها المصالح وتتغير المصائر من أجل كلمة أو لقاء، وامتدت هذه المفاوضات فى أعقاب هزيمة أكتيوم إلى ما بعد الهزيمة البرية على الشاطئ. وربما تمكن المتفاوضان كمن النجاح، لولا أن دخل أنطونيوس ورسول القصير يقبل يد "كليوباترا" مما ثار له "أنطونيوس" ثورة عارمة، وانقطعت من أجله المفاوضات- مؤقتاً- بعد جلد رسول القيصر.

والعجيب هنا أيضاً أن روايات تاريخية عديدة يمكن أن تدعم رأى "شوقى" فى وطنية الملكة، أكثر مما فعل هو معتمدا على الأقوال

الشائعة، ذلك أن "كليوباترا" _ فى هذه الروايات- لم تحاول إغواء "أكتافيوس" وإنما هربت إلى مقبرتها الخاصة، وهى بناء فخم بالطبع، ومحصن يصعب اقتحامه ، وكان فيها كنوزها، وأغلقتها على نفسها وخدمها، ومن هناك بدأت تساوم على الاستسلام بشرط أن يمنح تاج مصر لأولادها، ولكن القيصر المنتصر رفض هذا الشرط، وتمكن من القبض عليها، ولعلها فى تلك اللحظة قدرت شماتة "روما" فى هزيمتها، وتذكرت إذلال أختها "ارسينوى" حين سارت أسيرة ذليلة فى شوارع "روما" فى موكب يوليوس قيصر، وهى مقيدة وراء عربة القيصر الظافر، وكانت "كليوباترا" هناك (ولم تكن تحب أختها ولم تعمل على إنقاذها) وتذكرت الملكة الحنق والحقد الذى يكنه شعب روما لها، فهى فى نظره مجرد تابعة، ابنة تابع أعادوه من قبل إلى عرشه بعد أن كان طريدًا، فكيف تجرأت، وتمردت، وقسمت الإمبراطورية العظيمة؟ لا شك أن هذه العوامل فى مجموعها كانت وراء التفكير فى الانتحار. وهى تعرف مقدماً أنها لن تستطيع التأثير- عاطفيًا ـ على أكتافيوس، ولهذا لا نظنها فكرت فيه، لقد كانت معلوماتها عن رجالات روما فى منتهى الدقة والعمق. وكانت موهبتها الكبرى هى الغوص السريع فى أعماق الرجال!!

وهنا مرة أخرى يقع شوقى فى تناقض لم يتدبره، فحتى لو قيل إن هذا التحول ضرب من المراوغة لكسب مرحلة، أو التضحية المطلوبة فى موقف لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، فإن الملكة قد أغفلت أمرين مهمين كان من المجدى أن تذكرهما المسرحية: أنها تجاوزت المرحلة

العمرية وزمن فراغ القلب اللذين يتيحان لها أن تؤدى دور الفتاة/ المرأة اللعوب. وأنها لم تتذكر بأية درجة أن فى وطنها شعبًا يمكن الاستناد إليه(فى المسرحية) أو على الأقل استشارته.لقد قالت لحابى يوم أن رصدت تهجمه عليها، فتمكنت من تحويله عن موقف المعارضة إلى موقف التأييد:

دع الذود عن مصر لى إننى أنا السيف والآخرون العصا

كان من الواجب، بدافع الحبكة المسرحية، وتنشيط الصراع إلى لحظاته أن يعود هذا البيت إلى الذاكرة، ويوضع على محك الاختبار: السيف(الحاكم) وهل بستطاعته أن يستغنى عن عصى(المحكومين) ؟

وقد ذكرنا هذه الأمثلة غير لائمين للشاعر من منظور تاريخى، إذ نعرف أنه غير مطالب بالخضوع لحرفية التاريخ، وبخاصة إذا كان التاريخ غير موثق،.ولكن يبدو أن "شوقى" فى حماسة اهتمامه بدفع التهم المنسوبة- فى الأدب- إلى الملكة، دفع بها إلى مواقف تنال من قيمتها الملكية الرمزية، بل شخصيتها الأنثوية النزيهة أو ما ينبغى أن يكون.

١- فقد دبرت لقاء بين "حابى" و "هيلانة" فى قصرها، وهى تعرف ما بينهما من عاطفة، وقد لا يستنكر على الملكة أن تحسن إلى موظفى قصرها وحاشيتها بمساعدتهم على حل مشكلاتهم بل إنه يحتسب لها، ولكن الأمر يتوقف على نوع المشكلة والوقت الذى تعالج فيه، فقد كانت الملكة عائدة مهزومة من أكتيوم، وكان جيشها يتأهب

لخوض معركة فى الصباح. . أى أنه كان الواجب السياسى والقيادى يلزمها أن تكون فى شغل عن ترتيب لقاء للعاشقين، مهما كانت الدوافع، وقد يقال إنها رمت من هذا اللقاء إلى تفتيت المقاومة الداخلية ضدها، إذ تضمن "حابى" إلى صفها بهذا الصنيع. وقد حدث، لكنه بفعلها تحول إلى طاقة معطلة . . بمعنى أنها لم تستفد منه، وهذه سلبية أساسها ضعف خبرة الشاعر فى تطوير الشخصيات، والإمساك بالخيوط والحرص على تجميعها حول محور القضية (أو المقدمة المنطقية) التى أسس عليها حكايته المسرحية.

٢- ومثل هذا الرأى يمكن أن يقال عن تلك الأمسية المعربدة، التى يقوم عليها الفصل الثانى، فهذه الأمسية أيضاً تقع، فى التسلسل الزمنى للمسرحية فى صميم المعركة البرية، أو بين جولتين تتكون منهما المعركة، وفى هذه السهرة جرت الخمر أنهارًا حتى فقد القادة صوابهم، وارتفع الغناء إلى الصباح، وفى هذه السهرة التى لا تليق بقصر ملكى يخوض معركة مصيرية ظهرت الملكة حمقاء بمعنى الكلمة، تشرب حتى تلعب الخمر برأسها، فتحمل صاحبها على التنصل من قومه، ولا تتركه حتى تقول:

كليوباترا :

أنطونيو ما أنت رومانى

ألم تقل إنك لى جندى

أنطونيوس :

بلى وزدت أنني مصري

وأنني تابعك الوفي

ما في رضاك لي مضى

وقد نسيت الملكة أن نصف المدعوين إلى حفلها من أنصار أنطونيوس من قادة الرومان ! ! فلم يكن عجيباً أن يتحدثوا عنها مهينين لها، وأن يضمروا الانصراف عن أنطونيوس. لن يخفف من رداءة هذا الموقف تلك الأبيات التى انتهى بها الفصل، إذ يتحدث أنطونيوس عن الشجاعة والقتال، وتحرضه الملكة على النصر أو الموت.

يا ليث سر ، يا نسر طر عدا ظافراً أو لا تعد

لا شك فى أن "شوقى" نسى أنه فى موقف الدفاع عن كليوباترا، ومحاولة تقديم صورة جديدة لها، فغلبت عليه خبرته وتجربته الشخصية، وراح يغرق قصر الملكة فى الغناء والشراب والأضواء، ناسيًا أن هذا القصر "فى حالة حرب" بل فى صميم المعركة التى لا تبعد عنه كثيرًا . وكليوباترا- كشخصية تضطلع ببطولة مأساة- يجب أن تكون قريبة من الكمال، ولكن فيها عيبًا، وخطأ يتفاعل على مهل ليكون سببًا فى مصرع البطل، هذا بالقياس الكلاسيكى للمأساة، ولكن ما شاهدناه من الملكة خطيئة لا تغتفر، إذ بلغت حد الإسراف فى الغفلة والتجاهل، وكان من الممكن الاكتفاء بأنطونيوس، كخطأ وحيد فى حياة كليوباترا، ما دام تمجيدها هو هدف الشاعر.

وهذا التورط الفنى له مستنده من التاريخ أيضاً؛ إذ يذكر أن "أنطونيوس" انهار بعد الهزيمة البحرية، ولم يعد راغباً فى استئناف القتال، فراحت "كليوباترا" تنعشه بالطريقة التى يفهمها، فأغرقته فى الحفلات، حتى عاد إليه نشاطه. فالعيب يأتى من أن "شوقى" جعل الحفل والسكر ليلة المعركة الفاصلة، وهذا يقلل من تعاطفنا مع الملكة مع أهمية هذا الفصل فنياً كما سنرى.

ومن الممكن قراءة تلك الليلة المعربدة قراءة أخرى، فكأن الشاعر حين توسع فيها وضع أمامنا أسباب الانكسار المؤكد الذى سيحدث فى اليوم التالى. وهذا مقبول على علاته وهشاشته الفنية، لأن محور الارتكاز فى هذا الفصل/ الحفل كان مجسداً فى شخص أنطونيو وكبار رجاله الجاهزين للتحول عنه، ونحن نتذكر عن أنطونيو أنه وصف، من جهة خصمه اللدود، بأنه كان بارعاً فى إدارة المعارك البرية. كان من المفيد تسجيل هذا المعنى هنا، وعرضه على محك الاختبار فى حال من الصراع الداخلى والخارجى بين عوامل الاطمئنان إلى النصر وأسباب الهزيمة التى تحققت. قال أكتافيوس وهو يطوف بجثمان صديقه القديم، المنتحر:

ومن كنت تحت القنا ظله   ومن كان ظلى تحت الشراع

فهل المشكلة فى تطوير الحدث المسرحى عند شوقى أنه يستحضر الأسباب الخارجية المستجدة، ويهمل استحضار مقتنيات الذاكرة.

لقد وجه شوقى جل عنايته إلى الدفاع عن الملكة، وكما رأينا فإنه لم يوفق دائمًا، وأكبر الظن أنه لم يفكر فى الشعب كمجموع، ولهذا جاءت صورة الملكة مهتزة وغائمة ومعزولة، محددة بعالمها الخاص، إن شخصية الحاكم، ما لم تلتحم بأمانى شعبه، تبدو دائمًا براقة قد تبلغ مدى الإثارة، ولكنها سرعان ما تنطفئ وتخبو؛ لأنها لا تخاطب الضمير ولا تحرك الفكر. وهذا ما حدث للملكة عند شوقى، فهو لم يهتم بالصورة الشاملة لمصر لشعبها وناسها، بل رأى أن اهتمامه بالملكة، كرمز- فيه الكفاية، وليس هذا صحيحاً. ولنترك المسرحية تعبر عن نفسها.

تبدأ المسرحية بجموع الشعب فى شوارع الإسكندرية تهتف فرحة بالنصر الموهوم الذى أحرزه الأسطول فى أكتيوم، ولا يرضى جماعة من الفتيان يعملون فى مكتبة القصر عن الخديعة، ونفهم من سياق الحوادث أن "حابى" مصرى و "ديون" أثينى وهناك ثالث مقدونى، ولكنهما يجتمعون مع غيرهم على بغض الملكة، واتهامها فى خلقها ووطنيتها. يعلق حابى على هتاف الشعب المخدوع بالنصر الكاذب قائلاً :

حابى :

اسمع الشعب ديون   كيف يوحون إليه

ملأ الجو هتافا   بحياتى قاتليه

أثـــر البـــــهتان فيـــه وانطلـــى الزور عليـــه

يـــا لـــه مـــــن ببغـــاء عقلــــه فـــى أذنيـــه

ديون :

حابى سمعت كما سمعت وراعنى

أن الرمية تحتفى بـــالرامى

هتفوا بمن شرب الطلا فى تاجهم

وأصار عرشهمو فراش غرام

ومشى على تاريخهم مستهزئا

ولو استطاع مشى على الأهرام

هنا يبدو الشعب ببغاء عقله فى أذنيه، يردد ما يسمع بغير وعى، ويهتف لمن سخر من تاريخه ودنس أمجاده، فلم يكن عجيباً أن يعود حابى قائلاً:

هـداك الله مـن شعـــب بـرىء يصرفـه المضلـل كيف شاء

وهذا إصرار على وصم الشعب بالغفلة وتصديق ما يسمع، ولا يعنينا هنا أن يقال إن الذى ضلله يحمل وزر الضلال، وإن الذى زور الحقيقة هو المسئول عن خداع الشعب، فالمسئولية العامة والوعى ليسا منحة وإنما واجب. وربما كان "شوقى" فى هذه الصورة القاتمة عن الشعب متأثرًا بالصورة العامة للحياة الحزبية فى مصر إبان كتابة المسرحية(١٩٢٧)، إذ كانت ثورة ١٩١٩ قد أجهضت، وانقسمت البلاد

إلى أحزاب متناحرة على غير منغم، إذ صار الحكم وزرع الأنصار فى المناصب هما الهدف، لا محاربة أعداء الوطن أو العمل على رقيه. هذا نوع من التأثر المألوف أو المحتمل فى كتابة المسرحية التاريخية، فالكاتب يجد نفسه مشدودًا إلى الواقع حتى وإن أوغل فى الماضى، من ثم يكون هذا الإسقاط، ونكتشف نحن أنه ليس الماضى يؤثر ويوجه المستقبل وحسب، بل إن الحاضر يعيد تشكيل صورة الماضى ويؤثر فيه أيضاً.

وربما صح الظن فى هذا الموقف من الشاعر أنه أراد إدانة سواد الأمة، ورأى أن يبقى الوعى والكفاح ممثلاً فى القلة المثقفة التى تعرف بواطن الأمور، ولا تجوز عليها الخدع بسهولة. ومن ثم يتعلق أملنا بشخصية "حابى"، ولكن من المؤسف حقاً أن "شوقى" قد أضاع استثمار هذه الشخصية الحية بكل ما كان أن تمثله من إيجابية تنعكس على كافة عناصر البناء المسرحى، بدءًا من الفكرة فى المسرحية، فحتى لو أراد شوقى أن تكون مسرحيته عن شخصية كليوباترا- كما يدل العنوان- فإن رحابة الشخصية وعمقها وصدقها الإنسانى واتساع تجربتها يأتى من خلال محاولات التكيف واكتشاف آفاق للعمل لم تكن منظورة .. إلخ . وبالنسبة لنمو الشكل عبر تصاعد وتجدد الأحداث فإن استجماع هذه الجوانب وتعلقها بشخص واحد(هو الملكة) لا يمنع، بل يقويه ويضىء جوانبه أن توجد شخصيات أخرى متعددة، على درجات مختلفة، لدوافع مختلفة، من المعارضة، ولا يضعف الشخصية الرئيسية أن تعارضها شخصيات أخرى تقاربها أو تعادلها حضورًا،

فهذا يزيدها قوة، ويقدم تعليلاً مقنعًا للنصر أو الهزيمة، كما يعمل فى اتجاه تعميق الخبرة الإنسانية للمتلقى(القارئ أو المشاهد)الذى يمارس حياته فى تشكيلات وبين كتل وقطاعات أو طبقات، حتى وإن تعامل مع أفراد. فلو أن "شوقى" منح "حابى" شخصية قوية استقلالية، كما بشرت عباراته فى المنظر الأول- حيث ظهر فى صورة الثائر المتمرد الذى ينكر على الملكة سلوكها الشخصى وأسلوبها السياسى أيضاً، ويضيق صدرًا باستسلام الشعب أو يأسه من التأثير فيما يجرى على أرضه، لو أن شاعرنا منح هذا الفتى قدرًا من الانطلاق، ينمى هذه البشائر الواعدة ويجعلها الأمل الباقى، حتى بعد أن يهزم الوطن ويخذل، فأنه كان سيمنح المسرحية من حيث هى بناء، حرارة أعلى وإقناعا أشد. وتأتى الحرارة من ارتفاع نغمة الصراع أو مستواه، إذ تقع الملكة بفعالها بين شقى الرحى: الثوار فى الداخل وهم يمتنعون عن تأييدها، بل يحاربونها، والعدو المتربص القادم من روما فى الجانب الآخر، وكان فى استطاعة شوقى أن يشيد بالوطن كما يشاء وبطريقة أكثر قبولاً حين ينشب الصراع بين الثوار وعلى رأسهم "حابى" وبين الملكة ذاتها، وهى تزعم أن مجد الوطن وخدمته شاغلها الأول، وتجلية الأفكار من خلال الحوار يكون أقرب إلى الإقناع من الطريقة الخطابية، التى تنافى البناء المسرحى أو على الأقل: تضعفه !!

من هنا نقف على مدى الإساءة التى لحقت بالمسرحية لتصوير "حابى" على ما هو عليه فيها، فهو ثائر مرتد، رجع عن ثورته لأسباب شخصية: ما تكاد الملكة تمهد له السبيل للقاء هيلانة، حتى يأخذ فى

مهاجمة الملكة أمام هيلانة، ظناً منه أن الملكة لا تسمع، فتفاجأ بها من خلف ستار، وتؤنبه، وتنثر أمامه أفكاره وعداوته لها، ثم تقول:

الملكة :

ولكن لننس الذى قد مضى	فمثلك تاب ومثلى عفا
دع الذود عن مصر لى إننى	أنا السيف والآخرون العصا

والعجيب أن "حابى"- خاضعًا لتصور شوقى- قبل من الملكة مثل هذا المنطق الملتوى والإيحاء الخاطف، ولم نره ثائراً ضد الملكة، كما لم نره مدافعًا عن الوطن بعد ذلك، بل رأيناه، والعدو يجتاز طرق الإسكندرية، يسرع إلى الكاهن

مستنجداً فيجده يلاعب حياته وثعابينه:

حابى :

أبتى من للرعية	من لأوطانى الشقية
خل حياتك فى الأسفا	ط واشعر بالرزية
بعد حين تملأ الوا	دى الأفاعى البشرية
أبتى! نحن من اليوم	م عبيد القيصرية

ولا ندرى لماذا كل هذا الحزن على الرعية، والأسى لسطوة القيصرية وانتصارها، وهو لم يظهر على مسرح الحوادث منذ دبرت له الملكة اللقاء المشبوه. أليس من حقنا أن نرميه بالارتداد، وبأنه كان ثائراً لأغراض شخصية، فلما نالها ذهبت ثورته، وأصبح لا يعدل بالملكة فى الطهر إنساناً- كما قال؟

مرة أخرى يمكن أن نقرأ شخصية "حابى" قراءتين متباعدتين: الأولى تنحصر فى شخصه متصلا مباشرة بقضية وطنه، والأخرى تجعل من شخصه آلة أو قطعة تحركها الملكة وتضعها حيث تشاء. من المنظور الأول هو بطل ناقص الوعى، جاهز للتنازل عما يؤمن به إذا وجد جزاء يناسبه، يتشدق بمبادئ عامة فى حين ينحصر اهتمامه فى نفسه. هذا هو حابى(الحقيقى)- أما الآخر، الموصول بالملكة، الذى أراده شوقى فإنه يحمل وجها آخر.

والذى نريد أن نؤكده أن "شوقى" لم يرد من حابى إلا يكون مأثرة من مآثر كليوباترا، دليلاً جديدًا على دهائها السياسى واتساع صدرها لخصومها السياسيين، ولكن هذه الرغبة قادته إلى مزلق خطير، هو أن الشعب- بكل مستوياته- كان غائبًا عن ميدان المعركة، وترك الملكة وحليفها يحاربا وحدهما دون أن يشاركهما أو ينقص عليهما.

لن نصدق تلك "النظرة التحليلية" الملحقة بالمسرحية- التى قالت إن حكم حابى كان ظالماً للملكة قبل أن يعرفها شخصياً، فرأيه كان قائماً على الظن، فلما اقتربت حياته منها وتعرف إليها اقتنع بطهرها وبراءتها، وتجعل ذلك دليلاً على أنها بالفعل على مستوى من البراءة والطهر، وعدم تصديقنا لا يقوم على مكابرة وإنما هو مستمد من العمل الفنى نفسه، فحابى يعمل فى مكتبة القصر، بعبارة أخرى: إنه لابد أن يكون وثيق المعرفة بالملكة التى صورت لنا محبة للقراءة تتردد على المكتبة كثيرًا، ومن الطبيعى، وهو يعيش داخل القصر ويرى

الملكة كثيرًا، وله علاقة عاطفية بإحدى وصيفاتها، أن تكون آراؤه فى الملكة قائمة على حقائق لا مجرد الظن، وحين تمضى بنا حوادث المسرحية لا نجد حابى فى موقف الاحتكاك بالملكة أو المشاركة لها فى بعض أعمالها بحيث يصح أن نزعم أنه غير رأيه بعد مشاركتها نشاطها السياسى أو العسكرى. عن اللقاء المدبر بين حابى وهيلانة تم بعد أكتيوم، وليلة السهرة الكبرى والأخيرة فى قصر الملكة ! ! فكيف يتباكى على طهر لم نجد شواهده فى الرواية؟

إن حابى لم يرد له ذكر فى المسرحية إلا ليكون شاهدًا على عظمة الملكة وكمالها، مثله فى ذلك مثل هيلانة وشرميون وأنوبيس، إذ يفتقرون إلى أسباب الوجود الحقيقى، ويستمدون حياتهم من علاقتهم بالملكة، وهى علاقة ذات وظيفة واحدة، هدفها الإشادة بكليوباترا، وبأنها بلغت حد الكمال فى الأنوثة والأمومة والسياسة على سواء. وكان الأولى- ربما- لو أن هذه الشخصيات منحت حياة حقيقية وعبرت عن نفسها بأصالة، إن هذا يؤدى إلى اتساع اللوحة، وصدق الصورة فى الدلالة على العصر، وإنصاف الوطن فى مجموعه، وتأكيد موقف الملكة ذاتها، إذ توضع فى إطارها الحق.

هنا قد يناسب أن نشير إلى واحد من المآخذ التى وجهت إلى تراجيديات أحمد شوقى خاصة وأمكن- بدرجة ما- الدفاع عنها، وهو أن الشاعر دأب على اختيار أزمنة الضعف ليقتنص منها موضوعات مسرحياته، وقد ذكرنا سابقاً شيئاً من هذا، وهناك دفاع أو تعليل

مــشــروع، وهو أن أزمنة الـخـذلان هى التى تكشف مـعـادن الأبطال وصلاتهم ولتفضح الفساد والانحلال، إنها الأزمنة التى تجمع فى وعاء واحد(زمنى/ مكانى) بين الأضـداد: الأبطال والأنذال، وتمنح فـرصـا صريحـة مبهـرة لإثبات العظمـة وتأكيد الوضـاعـة!! هذا صحـيح إلى المدى الذى يمكن قبوله من شوقى فى مسرحياته الخاصة بالتاريخ المـصـرى، وهو تاريخ مـفـرط فى الطول، غـاص بالأحـداث، مـزدحم بالأشـخـاص، من ثم لا نجـد تهـمـة أو ضـعـفـا فى المـوهـبـة أن يقع الاختـيـار(الزمنى) على فترات تنتهى بالتحول إلى الأسـوأ، ولكن هذا شىء وأسلوب انتقـاء شـخـصـيـات مـوضـوعـة تسـتكمل الشكل الكلى للمسرحية وتتعلق مصائرها بالبطل التاريخى شىء آخر. وهذا يعيدنا- مرة أخرى- إلى شخصية كليوباترا، فمع كل ما سطرت المصادر التى كتبها أعداؤها- بخاصة بلوتارك، تذكر لها فضائل، فهى أول ملكة بطلمية اعتنقت دين المصريين، وتشبهت بالمعبودة ايزيس، وتسمت باسمها، وتكلمت اللغة المصرية .. فكأنها بهذه الخصال كانت ملكة تريد رفعة وطنها وتنشيط حياة الشعب، ولكنها- فيما نرجح- جاءت فى السياق الخطأ، أو الزمن الخطأ، كان أسلافها على عكس نزعتها، وإن نشطوا فى اتجاهات أخرى وصنعوا أمجادًا لأنفسهم وليس للوطن الذى أسلم قياده لهم .. وفى أواخر عهدهم كانت الإسكندرية عاصمة هرمة، وكانت روما عاصمة صاعدة، وكان البحر المتوسط مساحة مفتوحة لصراع لا مهرب منه. وقد حاولت الملكة أن تجدد خلايا الجسد العجوز بمحاولة الاقتراب من الجسد(الرومانى) الشاب ..

وكانت هذه طريقة فى تفادى الصراع، أو اقتناص ثمرته لصالح مصر، ولكنها لم تكن الطريقة الوحيدة، بل كانت الطريقة المحفوفة باحتمالات الابتلاع،(ولعلنا نعيش هذا الخطأ التاريخى مجددًا فى زماننًا) - ولا نقول إنه كان على شوقى أن يدرس كل هذه الأفكار ويبرزها فى مسرحيته، فالمسرحيات الموظفة للإشادة بأفكار أو الموجهة لنقض أفكار هى دائما مسرحيات ضعيفة فنياً، وغير صالحة حتى لأداء وظيفتها المفترضة.. كل ما نعنيه أنه كان الأجدر لشاعرنا أحمد شوقى أن يكون حريصاً على الاحتفاظ بالبداية التى رسم ملامحها فى الفصل الأول: البداية المعارضة لنهج الملكة، المنتقدة لبعض سلوكياتها، ويعطيها فرصة للاستمرار، خارج القصر، لتدل على أن الحياة فى مصر ليست فقط جدران القصر، حتى وإن يكن قصر الملكة.

الشكل الفنى

كتب شوقى مسرحيته شعرًا، وهو الأكثر توافقًا مع اقتباس الموضوع من التاريخ، إذ يعين الشعر على خلق عالم خاص لا نرتبط به معايشة، والشعر أكثر قدرة على الإيحاء بمعانى البطولة وتصوير الفاجعة، أى أنه- بالحجة الكلاسيكية - يعين على تقديم المآسى بما تحفل به من روح بطولة وعظمة وألم عظيم.

ومن حق شوقى أن يذكره التاريخ الأدبى بأنه شاعر تجاوز ذاته إلى الموضوعية، وكتب المسرحية الشعرية فى أدبنا العربى، ففتح هذا

الباب الضخم للشعراء من بعده، ومن حسن الحظ أن شوقى صانع البداية- قد سلمت مسرحياته مما تضطرب فيه البدايات عادة من ضعف وإحالة وتناقض. لقد جمع شوقى إلى اللغة الرائقة الصافية، تخير الأوزان الخفيفة التى ينطلق فيها اللسان دون تعثر،ولا ينقطع دون تمامها النفس، فأتاح للحوار مزيته الرئيسية وهى التركيز والتدفق.

ويمكن أن نشير هنا إلى ثلاث ملاحظات خاصة بالحوار:

الأولى

أن شوقى فى تشكيل الحوار قد تمسك بوحدة البيت، أى أنه التزم بذكر تفاعلية كاملة، ولم يلجأ إلى التفعيلة المفردة أو المنفردة، وربما كان الاكتفاء بالتفعيلة دون الإصرار على استكمال الوزن التقليدى أكثر مناسبة للحوار الذى يعتمد على التنوع والتركيز والتبادل بين الشخصيات إذ يسند الكلام إلى قائل مختلف، فى مشهد يتغير، وموضوع اهتمام يتحرك،وهذا كله يناقض الوتيرة التكرارية التى يفرضها استيفاء تفعيلات البيت الشعرى. مع هذا فإن شوقى بموهبته الضخمة استطاع- نسبياً- أن يتغلب على رتابة الموسيقى والقافية داخل المشهد، وبتقسيم البيت الشعرى على عدد من الشخصيات. أى أنه يلتزم بإسناد البيت الواحد لشخص واحد، بل ربما اشترك فى البيت الواحد أربعة أشخاص، كما نرى فى هذا المشهد الحوارى، وطرفاه . . . . . .؟

حابى :

أفق زينون واصح من الغوانـــى

أبعد الشيـب تخدعك النســـاء

زينون :

أتعلم يـا غلام على عشقـاً؟

حابى : دع الإنكار قد برح الخفاء!

زينون : ومن أنباك؟

حابى : أنـــت

زينون : وكيـف؟

حابى : تهـــذى

فتفضحك الوســاوس والـهـذاء

فإلى سلاسة اللغة وتدفقها، نجد الحوار الحى والموسيقى المناسبة فى صخبها لحرارة الموقف، وهو ما نلاحظه من كثرة صيغ الاستفهام، والردود المبتورة، فى عبارات قصيرة تناسب اللحظة الانفعالية.

الثانية

حـاول شـوقى- أحيـاناً- أن يوجد شـيـئـاً من التـلاؤم بين المـعنى والوزن، فنجد الشخص يستـرسل على وزن مـعين هـو نفس المـعنى والحالة النفسية، ولكنه حين ينتقل إلى معنى آخر وحالة نفسية مغايرة

نراه يلجأ إلى إيقاع مختلف ليشعرنا بالنقلة النفسية فى داخل الشخصية المسرحية، وليجعلنا نتأهب أيضاً لتقبل طور جديد فى المشهد المسرحى. فكليوباترا تبدأ حديثا طويلاً عن انسحابها من المعركة البحرية تحاول فيه أن تبرئ نفسها من فطنة الغدر أو الجبن، وتسترسل فى هذا، حتى تنتهى إلى الاعتقاد بأن محاولتها نجحت وأن الأفراد الماثلين أمامها قد آمنوا بصواب فعلتها، وهنا ينتقل بها شوقى إلى وزن أقل فى عدد التفعيلات لتقول لزينون أنها ترغب فى القراءة للتسلية. ومثل ذلك نجده حين تتحدث الملكة إلى أنطونيوس ثم تنتقل إلى محادثة حارسه الخاص أوروس، فإنها مع الانتقال عن الشخص المتلقى لحديثها تنتقل عن الوزن أيضاً، ونجده أيضاً فى حديث الملكة إلى أنطونيوس ثم انتقالها إلى محادثة وصيفاتها، ونجده إذ تناجى الملكة صاحبها(أنطونيو) وهو يحتضر، ثم تندبه حين يلفظ أنفاسه، ونجده أخيراً حين تتحدث الملكة عن تاريخها وتنعى نفسها وهى تتأهب للقاء الموت، ثم تتجه إلى سلة الحيات لتناجيها وترحب بها لأن فى أنيابها الخلاص. إنها حين تخاطب شخصًا أو جماعة يستمر الوزن مع استمرار المخاطب، فإذا اتجهت إلى مخاطب آخر انتقلت إلى وزن مختلف تنتقل عن الوزن أيضاً.

ومن حقنا أن نلاحظ أن التغيير فى الوزن مع انقضاء المعنى والانتقال إلى وزن آخر مع ابتداء معنى أو مشهد جديد كان وقفًا على الحوار الذى تقوله الملكة دون غيرها ولم يحدث مع غيرها سوى مرة واحدة وكانت من نصيب أنطونيوس، ولم يكن الانتقال عن الوزن

مـلازمًا للانتـقـال عن المـعنى . . أى أن أنطونيـوس ظل حـبـيس مـعنى واحد، وإن خالف فى الوزن.

الثالثة

وقد كانت إطالة الحـوار- فى بعض المشـاهد- سببًا فى توجيـه نقد لاذع أحيـاناً إلى مسـرحيات شـوقى، فقيل إن طبيعته وهو شـاعر غنائى عاش ينظم القصـائد قد غلبته، وأن مسـرحياته ليست إلا مقطوعـات وقصـائد وضع بعضهـا إلى جانب البعض الآخر، أى أنها تفتقد الحـركة والحيوية والتركيز. ومن العبارات المشـهورة للدكتور طه حسين، التى رددهـا كثير من النقاد من بعده، أن شوقى أراد أن يكتب للمسرح فغنى.

ونحن من جانبنا نذكر أن "مصـرع كليوباترا" اشتمـلت على قصـائد مطولـة بالفـعل وهـذه المطولات، نسـبـيًا - بوجـودهـا فـى سـيـاق حـوار مسرحى، وبترتيب وجودها فى المسرحية:

١- قصيدة تصف فيها الملكة معركة أكتيوم وتصرفها فيها (٢٦بيتًا)

٢- قـصـيـدة رومـا حنـانك- يناجى فـيـهـا أنطونيـو وطنه ومـاضـيـه (٢٦بيتًا على قـافـيـة الكاف، يضـيف إليهـا ٦ أبيـات رائيـة، وبعـد نصف بيت يقوله العبد أوروس يعود أنطونيو ليضيف ١٧بيتًا)

٣- قصيدة يناجى فيها الأب أنوبيس الحيات التى يرعاها(١٨بيتًا)

٤- نشـيـد: يا طيب وادى العـدم- يغنيـه أياس(١٩بيـتًا من مـقـاطـع مختلفة القوافى)

٥- قصيدة تصف فيها الملكة شعورها بظلم معاصريها لها، وتمهد بها للانتحار(١٥بيتًا)

٦- وصية الملكة لحابى وهيلانة(١٢بيتًا)

٧- قصيدة وداعية: الملكة أمام تمثال ايزيس(٢٩بيتًا)

٨- تكملة القصيدة السابقة حيث تناجى الحية، على نفس الوزن والقافية(٢١بيتا)

وهناك قصائد أخرى قد تقصر بعض الشىء عن القصائد التى حددنا، وبصفة عامة فإنها- بهذا التكرار تعد كثيرة، أو ثقيلة حين يجتمع فى نص مسرحى واحد.

وقد أنكر نقاد المسرح هذا على الشاعر؛ لأنه يبطئ بالحركة المسرحية ويجمدها، ويقلل من احتدام الفكرة ونموها من خلال الحوار ويؤثر سلبًا على فاعلية التشويق، وتفاعل الشخصيات من خلال الحضور، إذ ينطلق المتكلم فى البوح والاسترسال منفردًا يخاطب الفضاء أو متحدثًا إلى جماعة لا تتجاوز موقع المتلقى السلبى. ونحن لا ننكر أن شوقى وهو شاعر غنائى فى الأساس- قد وضع قصائد بأكملها فى طريق الحدث النامى والحوار الدائر، وأنها بذلك قد أثرت تأثيرا سيئا أحيانا على الحركة المسرحية. ولكننا- ولكى نضع الأمر فى صورته الصحيحة- نذكر أن الشكل المسرحى يتقبل فى كثير من التجارب الحديثة أن ينفرد شخص واحد بالحديث لمدة طويلة. بل إن بعض المسرحيات المعاصرة تقوم على شخصين لا أكثر. ونذكر أيضا

أن بعض هذه القصائد فى حقيقتها قائمة على الحوار، ولكنه الحوار الداخلى، الذى يدور وكأن نجوى نفسية، يناقش فيها المرء بعض ما مر به، أو ما يعتزم الإقبال عليه، وهذا الطابع نجده واضحًا جداً فى "روما حنانك" و "اليوم أقصر باطلى" بصفة خاصة. ونذكر هنا ملاحظة أبداها الدكتور أحمد هيكل(فى كتابه"الأدب القصصى والمسرحى") مؤداها أن المواقف التى طالت فيها القصائد وتوقف الحوار كانت مهيأة بطبيعتها لمثل ذلك، لأنها مواقف حاسمة يتردد فيها الإنسان ويكثر من نجوى نفسه واسترجاع ماضيه.

هذا أهم ما نجد ضرورة لإثارته بالنسبة للحوار.

أما المسرحية ذاتها فهى فى أربعة فصول مرتبة زمنيًا حسب القاعدة الكلاسيكية التى تبنى الحدث على أساس من العلية أو السببية، كما تحرص تلك القاعدة على أن تبدأ أحداث المسرحية قريبة من نهايتها. من ثم يبدأ الفصل الأول فى أعقاب هزيمة أكتيوم، ويمضى لنتعرف من خلاله على سائر شخصيات المسرحية، التى تظهر كلها فى الفصل فيما عدا أكتافيوس (الطرف الآخر للصراع) الذى لم يظهر إلا فى الصفحات الأخيرة، وينتهى الفصل الأول وقد مهد فى أذهاننا لتقبل الكارثة المقبلة، فقد خاض أنطونيوس نصف المعركة البرية، وعاد ليقضى الليل فى القصر، ومن ثم أخذ القصر يتأهب للسهر والسمر الذى يناسب جو المعارك، وهذا بذاته بمثابة إعلان ضمنى عن الكارثة المقبلة.

ويتكفل الفصل الثانى بتصوير تلك الأمسية العابثة التى قضاها معسكر الملكة فى قصرها، وهذا الفصل يبدو للنظرة العجلى كأنما أراد فيه شوقى أن يستفيد من معرفته بأجواء القصور وحفلاتها، ولكن وظيفته العضوية فى المسرحية أخطر من ذلك بكثير، إذ أنه الأساس الدرامى لانهيار البطل ومصرعه . . إنه قد أبرز نقاط ضعف الملكة وصاحبها، وأظهرنا على الاتجاهات المضادة والمؤامرات التى تحاك فى الخفاء فى غفلة منهما، فقد كان اغترارهما بنفسيهما يطغى على دوافع الحذر، من ثم لدينا عنصر التوقع، ولم يجعل الهزيمة تأتى وكأنها احتمال مفاجئ أو ضربة قدر!! كلا .. لقد بدت الهزيمة نتيجة منطقية لتصرف أنطونيوس وكليوباترا فى تلك الليلة التى عصفت واكتسحت ما زعمت لهما المسرحية ذاتها من فضائل القيادة.

فى الفصل الثالث يشتد الإيقاع وتسرع الحركة جدًا، فنجد الكاهن يداعب الأفاعى إيماء لما سيكون لهذه الأفاعى من تأثير فى حسم النزاع. ونفاجأ بأن أنطونيوس قد هزم بالفعل، وبسرعة غير متوقعة، وينتحر حياء من حارسه بعد أن جبن عن لقاء الموت، ويلتقى بالملكة وهو يلفظ أنفاسه. ويكون الكاهن قد التقى بالملكة وأدرك الشعور بالهزيمة وحالة العجز التى تعنيها فيقرر، أو كان قرر أن ينقذ البقية الضئيلة الممكنة من معنى الكرامة الوطنية، والشخصية للملكة، فأوحى لها بأن تنتحر بلدغة الأفعى صيانة لكرامة العرش ورمز الوطن، وتوافقه الملكة بعد تردد طويل، ثم يأتى أكتافيوس ليجد رفيق

النضال قد انتهى، ومن ثم لم يعد أمامه إلا الملكة، فيضمر أخذها إلى روما أسيرة.

ويأتى الفصل الرابع ليصعد بالحوادث إلى قمة التأزم ويضع الختام، فنجد الملكة تحاول مفاوضة القيصر المنتصر، ولكنه يعرض عليها- وهو فى الحقيقة يعلن لها- أخذها إلى روما لتعيش مكرمة، ويبقى عرش مصر لأولادها، وتدرك الملكة النهاية المحتومة التى تنتظرها وتدرك أن هذا العرض ما هو إلا "تجميل" تمليه اعتبارات خداعية وآداب ملكية، خلاصته أنها ستساق إلى روما أسيرة، وهو ما تراه مستحيلاً، ومن ثم تودع أولادها وحاشيتها، وتنتحر، وهى جالسة على عرشها ومن حولها وصيفاتها، هكذا يأتى "الحل" المتوقع لبطل المأساة. وهو حل صنعه التاريخ وانفرد شوقى بتصويره فأبدع فى هذا التصوير.

وقد أخذ شوقى بفكرة ازدواج التعقيد المسرحى، فإلى جانب قصة الملكة وأنطونيوس تسير قصة حابى وهيلانة، التى تنتهى بالزواج، فتخفف من وقع الفجيعة على المشاهدين، ولا شك أن شاعرنا راعى فى ذلك ذوق جمهوره الذى لا يريد أن يغادر المسرح بين جثث متناثرة هنا وهناك وقد "أملى" جمهور المسرح زمن كتابة المسرحية إرادته- مرة أخرى- فى التخفف من صرامة البناء التراجيدى وخلوصه ونقاءه وتركيز العبارة فيه، فاتسع مجال وإن يكن محدودا لأنشو مضحك الملكة، ولشىء من الغناء، ولبعض مشاهد مبتذلة للمخمورين ليلة

الحفل الذى أسفر صباحه عن هزيمة فاجعة، وكأنه ليلة الاثنين الخامس من يونيو (١٩٦٧) والجيش المصرى مبعثر فى سيناء، وقيادته تلهو فى القاهرة..

هذه بصيرة شاعر.. يرى!! وكأن طبائع الأمم تعاود نقاط ضعفها، كما تعاود موجات تمردها وتجددها.

وقد اهتم شوقى بشخصية كليوباترا اهتمامًا خاصًا، وتأمل عنوان المسرحية يعطى هذا الانطباع، فظلت هى تحرك الحوادث وتدير الحوار فى أكثر من مشاهد المسرحية، وقد أثر هذا على البناء الفنى إذ ظلت الشريحة المنتقاة ضيقة، فلم نر العصر أو المجتمع أو مصر بقدر ما رأينا الملكة وهى تدافع عن أخطائها، فتتورط فى أخطاء أخرى، وقد كان باستطاعة شوقى أن يستفيد من شخصية حابى أو الكاهن أو ألمبوس- الذى وصمه بالخيانة- أكثر مما فعل، ولكن عنايته الشديدة بالملكة طغت على سائر الشخصيات فجاء البناء الفنى "ممصوصًا" مرتبطًا بشخصية الملكة، لا يتحرك إلا بحركتها، وقد أشرنا إلى هذا فى غير مكان.

ولم يلجأ شوقى إلى المفاجآت ليحمل المشاهد على الدهشة، إلا فى حدود ضيقة، كان يكلم زينون نفسه فنكتشف عشقه للملكة، وكمفاجأة كليوباترا للعاشقين: حابى وهيلانة واكتشافنا أن أنطونيوس يعرف حقيقة ما حدث فى أكتيوم. ولكن شوقى لم يكثر من مثل هذه المواقف، ومضت الحوادث فى منطقيتها المألوفة، وهذا يكشف عن لون من النضج فى ترتيب المشاهد المسرحية التى تعتمد على

السببية لا المفاجأة. حتى أنه لم يرد أن يفاجئنا بتفكير الملكة فى الانتحار ومساعدة كاهنها لها فى ذلك، فأخذ- منذ الفصل الأول وعلى مراحل متقطعة- يشير إلى ولع الكاهن بتربية الأفاعى، وخبرته بالسم والترياق.

الأصالة والتأثير

لن يضير كاتباً- مهما تكن عبقريته، ومهما سما فنه- أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجاً منطبعًا بطابعه، ومتسماً بمواهبه، فالأمر- كما يقرره الشاعر الناقد الفرنسى بول فاليرى: أنه لا شىء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلا عدة خرف مهضومة.

وقد عاش شوقى فى فرنسا أكثر من ثلاث سنوات متصلة مونبلييه وباريس،وكان يزورها بين الحين والحين، من المؤكد أنه شاهد هنالك بعض المسرحيات الفرنسية التى كتبت عن كليوباترا كما قرأ بعضا منها، ومن ثم شجعته على أن يتناول الموضوع نفسه من موقف خاص به، وهذا التأثر العكسى ينم على أصالة، فلم تلتهمه مشاهداته أو قراءاته، وإنما حاول أن يطوعها لخدمة فكرته عن الملكة وعن معنى المواطنة والانتماء. ويبقى التأثر فى بعض الجزيئات دون الاتجاه العام.

١- ظهر تأثر شوقى بالكلاسيكية من غيرها من المذاهب الأدبية الغربية،فى هذه المسرحية، كما فى سائر مسرحياته، فقد اختار

لمآسيه موضوعات تاريخية، على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون، واتخذ الشعر أداة للتعبير، واختار أبطاله من الملوك والأمراء والأبطال، وهم الذين يصلحون للمآسى فى رأى الكلاسيكيين تأسيسا على أن شخصيات القمة فضلاً عن أنها تملك إمكانات التفكير، وترتفع إلى مستوى تمثل القضايا المصيرية، فإنها- بما يتاح لها من حرية القرار- تملك حق الاختيار، تستطيع من تفعل، أو أن تمتنع وتعترض، فهى شخصيات حرة الفكر والفعل، تقود ولا تنقاد، تقرر ولا تنتظر من يقرر لها، وبالإضافة إلى هذا كله فإن قرارها وفعلها مؤثر فى المصير العام، إيجابا أو سلبًا، وهذا ما تعنيه كليوباترا، وما يعنيه أنطونيو فى المسرحية، وإن أخذت الملكة مكان الصدارة والمؤثر الأقوى، وهذا ما أراده شوقى فى مقابل المسرحيات الغربية التى جعلت منها- غالبًا - شخصية أقرب إلى الابتذال وأقام شوقى مسرحيته على أساس "الصراع" فهناك الأزمة التى تتصارع من حولها القوى النفسية والأخلاقية المتعارضة على نحو ما أشرنا. ولكن شوقى- كما يقول الدكتور مندور- رجل شرقى مولع بالاتجاهات الأخلاقية الروحية، وقد غلب تلك الاتجاهات على الدوافع الإنسانية، فكليوباترا لا تغدر بأنطونيوس؛ لأنها بأفول نجمه ونجم أكتافيوس، ورغبت فى إغواء هذا النجم الصاعد لانحلال خلقها وسيطرة شهوة المجد على نفسها، بل لسياسة وطنية عميقة هى أن تترك قواد الرومان يفنى بعضهم بعضًا، لتنفرد هى بعد ذلك بالسيطرة على

الشـرق والغـرب معًا، وقـد ناقـشنا شـوقى فى هـذا من منظور التكامل الفنى فى بناء الشخصية فى المسرحية.

ولكن شوقى خالف الكلاسيكيين فى بعض مبادئهم، فهو على سبيل المثـال، لم يضع قـانون "الوحـدات الثـلاث" موضع الرعـاية التامـة، فتحققت لديه وحدة الزمان ووحدة المكان، إذ تبدأ مسرحيته عقب هزيمة أنطونيو وكليوباترا فى أكتيوم، وعودتهما ليلاً إلى الإسكندرية، ولا يبقى أمامهما إلا خوض معركة برية فى اليوم التالى، ومواجهة النهاية الفاجعة، وهذه التطورات لا تمتد لأكثر من يوم وليلة(وهو الزمن الكلاسيكى المقرر أو المفضل) وكذلك تجرى الأحداث فى حدود قصـر كليـوباترا بالإسكندرية، ومـشـارف المدينة وهذا مـا يناسب الامتداد الزمنى حسب القاعدة. ولكن شوقى لم يأخذ بمبدأ "وحدة الحدث" أو وحدة التعقيد المسرحى، أى قيام المسرحية على فكرة أو حدث واحد يبدأ وينمو ليصل إلى قمة التأزم، ثم يأتى الحل، فقد رأينا إلى جانب قصة الحب والحرب التى تضطلع كليوباترا وأنطونيوس ببطولتها، توجد قصة أخرى حابى وهيلانة، وقد فرضت هذه القصة الجانبية نفسها على المسرحية، وتطورت معها من أول مشاهدها حتى آخرها، فأدت أيضا إلى ازدواج نهاية المسرحية، وهو ما يرفضه الكلاسيكيون، فعلى حين ينتحر أنطونيوس وتتبعه كليوباترا بعد يأسها من السيطرة على الموقف، نرى حابى وقد تمكن من إنقاذ هيلانة وفتح أمامها أبواب الأمل فى حياة هانئة فى مزرعة أهدتها إليهما الملكة قبل مصرعها.

ولا شك أن النهاية المزدوجة تقوم على عدم الفصل بين الأجناس الأدبية، وقد كان الكلاسيكيون يهتمون بهذا الفصل، فلا تتضمن المأساة أى عنصر من عناصر الملهاة، وكذلك العكس، ولكن شكسبير، وقد تبعه الرومانسيون، لم يحرصوا على هذا الفصل، فوجدت فى مآسيهم بعض الشخصيات المضحكة، كما وجدت النهاية الهادئة التى تقلل من حدة وعنف النهاية المأسوية. أننا- على أية حال لا يذكر هذا التفصيل مأخذ على تشكيل المسرحية كما أبدعه شوقى، بل لعلنا نرى العكس، فالمسرحية المصنوعة على مواصفات نظرية محددة، تلتزم بها ولا تخالفها فى شىء، هى غالبا مسرحية جافة، مصنوعة، محدودة الأفق، ليس فيها نداوة الحياة وألفة الواقع.

٢- ويذكر الدكتور مندور- فى كتابه "مسرحيات شوقى" أن شوقى قد قرأ مسرحية شكسبير لا محالة، بدليل اقتباسه لأسماء بعض الشخصيات غير التاريخية، وبعض المعانى أيضا، كقوله على لسان أكتافيوس عندما رأى الملكة جالسة على كرسى العرش وقد فقدت الحياة :

عجيب يا طبيب أرى قتيلاً ولكن لا أرى أثر الجراح

فقد أجرى شكسبير المعنى على لسان قيصر حين يقول:
"كيف ماتا؟ إننى لا أرى عليهما أثر الدماء".

الفصل الخامس، المشهد الثانى، البيت٣٣٥) ونضيف إلى ما ذكره الدكتور مندور بيتاً آخر، فحين يجرى الحوار بين أنطونيوس وعبده

"أوروس" يرفض العبد قتل سيده إطاعة لمشيئته، وإنما يقتل نفسه، فيتبعه "أنطونيوس" قائلاً:

فعلمت منى كيف يجبن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت!!

وقد جاء هذا المعنى فى قول "أنطونيوس" _ عند شكسبير

«أنت تعلمنى يا أيروس الشجاع ما ينبغى أن أفعل»

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، البيت٩٥)

٣- ويهتم الدكتور محمد غنيمى هلال اهتمامًا خاصًا بمصادر شوقى من الآداب الأخرى، فى هذه المسرحية، وذلك فى كتابيه "الأدب المقارن" و "فى النقد المسرحى". وهو يتتبع الأعمال الأدبية الفرنسية والإنجليزية التى تعرضت لكيلوباترا ويكشف عن مواضع تأثر شوقى بها، وتصرفه أحيانا بحيث لا يبدو ناقلاً تمامًا، وقد أشرنا سابقًا إلى فكرة كليوباترا عن إذكاء الصراع بين القائدين الرومانيين حتى يفنى كل منهما الآخر فلا يبقى فى البحر غير أسطولها وعظمة مصر، هذه الفكرة جاءت عرضًا عند "دريدن" على لسان "الكساس"- وهو خصى الملكة- ولكن شوقى جعلها محور سياسة الملكة تأكيدًا على وظيفتها(كما يرى)، وكذلك أسند دريدن" إلى هذا الخصى اختراع كذبة انتحار الملكة خوفًا من غضب أنطونيوس ويسندها شوقى إلى الخائن أولمبوس وهدف الكاتبين تبرئة شخصياتهما البطولية من السقطات التى تنال من معانى البطولة الواجب تحققها فى البطل الكلاسيكى.

وحرصًا على إظهار الملكة فى صورة الوفاء العظيم، تذكر لحبيبها وهو يجود بأنفاسه أنها ودت نصره، ولكن:" لقد خانني أسطولى كما خانك" وقد أفاد شوقى من فكرة دريدن هذه، فتقول كليوباترا للكاهن أنوبيس:

أبى ! أعلمت أن الجيش ولى   وأن بوارجى أبت المضيا

وإباء الأسطول للمضى فى الحرب يفيد أن أمرا صدر إليه من الملكة بذلك، وهذا يتناقض وسياستها التى تحدثت عنها فى الفصل الأول، إذ تذكر صراحة أنها كانت وراء الانسحاب لتهلك روما بسيف روما ويسلم أسطول مصر!

ويضيف الدكتور غنيمى جوانب أخرى أفاد فيها شوقى من شكسبير، مثل مشهد توديع أكتافيوس لصديقه وعدوه، أنطونيوس عقب انتحاره. ومنظر الوليمة الذى يشغل معظم الفصل الثانى عند شوقى، ولا نوافق الدكتور هلال فى أن شوقى تأثر بشكسبير فيما يسوده من طابع المرح ومن الشراب والرقص، وقد أخذه لشاعر الإنجليزى عن "بلوتارخوس" وأبقاه فى مكانه على ظهر سفينة على الشاطئ الإيطالى، وجعله محكًا للكشف عن منازع الرجال ومعادنهم، إذ استغرق أنطونيوس فى الشراب وراح يحلم بالعودة إلى مصر، على حين امتنع أوكتافيوس عن الشرب تقديرًا للظروف التى يجتازها! ولكن وليمة شوقى تجرى فى قصر، فهى من وحى حياته الخاصة، وهى تمهيد لانفضاض أنصار أنطونيوس من حوله وهذا يرجح أنها مستمدة من ضرورة البناء الخاص لمسرحيته.

وقد دعيت الملكة عند شكسبير بالأفعى، ففى آخر الفصل الأول تتخيل كليوباترا أن صاحبها يهمس قائلاً أين رقطائى .. أفعى النيل العريق وعند شوقى يسميها زينون الرقطاء، بل تطلق هى نفسها ذات التسمية، فتقول للأفعى فى مشهد الانتحار:

تعالى عانقى أفعى قصور بها شوق إلى أفعى التلال

ولكننا لا نجد شاعرا- فى الغرب أو الشرق- يتعرض لأسباب اختيار الملكة للأفعى، ودعنا من حجج الكاهن أنوبيس من أن لدغة الأفعى لا تؤلم ولا تذهب بالجمال، وإقناع كليوباترا بمنطقه هذا، ودعنا من الزعم بأن تهريب الأفعى أمر سهل، فتهريب كمية ضئيلة من السم أكثر سهولة.. إلخ . والتعليل فى رأينا أن الملكة التى أطلقت على نفسها "إيزيس الجديدة" وكانت تتشبه بإيزيس فى ثيابها، وتحج إلى معبد آمون وتحاول أن تكون "مصرية" فى نظامها الملكى، آثرت الأفعى وهى الحيوان المقدس فى مصر الفرعونية، الذى يطل فوق جبين ملوكها مصنوعا من الذهب، فى مقدمة تيجانهم مرفوع الرأس. فالأفعى رمز القدسية، والعراقة، والكبرياء، لها رأس لا ينحى . وهذا هو المعنى الذى وضعته أمام القيصر الظافر ليبوخ معنى النصر ولا يكتمل !! حقًا إن هذا ما كان تعنيه انتحار الملكة، فقد تحدثت المصادر عن حرص أكتافيوس على أخذ كليوباترا أسير يزين بها موكبه، وقد فطنت إلى خدعته وهدفه فظلت تراوغه ما كان لديها أمل فى بقائها على عرشها، فلما تأكدت من فشل المحاولة أقدمت على

الانتحار، فمنحت أكتافيوس نصرا- كما وصفته المصادر- كانت هزيمتها خيرًا منه !!

ويشير الدكتور هلال إلى أن شوقى متأثر بالشاعر الفرنسى"جودل" فى مسرحيته كليوباترا الأسيرة وهى أول مسرحية فرنسية عن هذه الملكة(عام ١٥٥٢م) وذلك فى إطالة النشيد الذى قالته قبيل انتحارها تبرر موقفها، وتأسى على ماضيها، وتهيئ نفسها للإقدام على الانتحار، ولكن فات الناقد أن إطالة القصائد فهى بعض المواقف يكاد يكون طابعا عامًا عند شوقى- كما قدمنا- ومن ثم نرى قصور هذا التعليل. وكذلك يربط بين جودل وشوقى فى منظر توديع الملكة لأطفالها حين عزمت على الانتحار، ويشهد لشوقى بالتفوق؛ لأنه تجنب الإثارة السهلة بإظهار الأطفال على المسرح، وهو ما يدخل النص فى "الميلودراما"، لقد اكتفى شوقى بالإشارة إلى وجود أطفال، وإشفاق الأم الملكة عليهم، دون ظهورهم.

ويشير أيضًا إلى إنقاذ هيلانة بالترياق بعد أن تناولت السم لتلحق بسيدتها، ويربطه بما جاء فى مسرحية "مدام دى جيراردن" وهى بعنوان كليوباترا(عام ١٨٤٧م) إذ تبدو فيها كليوباترا نموذجا يطلب اللذة الحسية بكل سبيل، فلا تأبى على أحد عبيدها أن ينالها شريطة أن يتجرع السم فى أعقاب ذلك، وقد قبل ولكن بعض أعداء الملكة أنقذه بالترياق ليتخذه أداة انتقام ومثار غيرة!! وهذا أيضا مما لا نوافق الناقد عليه؛ فالتشابه هنا سطحى جدًا؛ لأن مصير هيلانة قد

رسم لها من أول مشاهد المسرحية حين ربط شوقى بينها وبين حابى بعاطفة الحب، وأراد بهما معا التخفيف من عنف الفواجع المتتالية.

ومهما يكن من أمر، فقد ظلت مسرحية شوقى عملا فنيا جيدا، له شخصيته المستقلة، وموقفه الخاص المتلائم بصدق مع شخصية الشاعر نفسه، قد تضطرب بعض المواقف أو الأهداف، ولكن هدف الشاعر الكبير والواضح ولصريح، هو رغبته فى تمجيد وطنه، ممثلا فى ملكيته، وإحياء صفحة من ماضيه، مهما تكن مرارتها فإنها ذاكرة الأمة، ورأس عراقتها، وشوقى هو القائل:

وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

٢- جريمة قتل فى الكاتدرائية- مأساة الحلاج

إليوت- صلاح عبد الصبور

سنحاول أن نحقق أكثر من هدف فى مناقشتنا لمسرحية " مأساة الحلاج " الشعرية ، وهى المسرحية الأولى للشاعر صلاح عبد الصبور(١٩٣١ -١٩٨١)، وأكثر مسرحياته إثارة للاهتمام ، وذلك لما لها من صلة تأثر، أو تناظر ، بمسرحية الشاعر الإنجليزى ت . س . إليوت : " جريمة قتل فى الكاتدرائية " وهى بهذا موضوع "جاهز " من موضوعات الأدب المقارن ، مع هذا فإن " مأساة الحلاج" تعتبر نقلة فنية وعلامة على طريق تطور المسرحية الشعرية بعد مسرحيات أحمد شوقى ومسرحيات عزيز أباظة ، فلم يكن هذا التأثر (على فرض حدوثه أو استحكامه) عائقًا دون الأصالة ، أو منتقصًا لموهبة عبد الصبور التى تجلت فى تطويع الشعر لمتطلبات الدراما . كما أن

هذه المسرحية تفتح الطريق لمناقشة معنى : "الأدب الإسلامى" : معالمه وأهدافه ، وهذه قضيه تبدو ملحه ، ولم تحظ بالاهتمام الواجب من جانب النقد الأدبى حتى الآن والآراء المحددة التى أبديت حولها لم تتجاوز دائرة الحماسة الدينية بدوافع أخلاقية إيمانية ، لم تفطن إلى الفرق بين " الأدب الدينى " و" الأدب الإسلامى " ولم تضع فى اعتبارها أسس صناعة الأدب ، ومطالب التشكيل الفنى وضرورته .

أولاً: إليوت ومسرحيته

تحت عنوان " لوحة حياة " كتب صلاح عبد الصبور سيرة الشاعر : "توماس ستيرنز إليوت" فى اختصار جامع ، وجعلها مقدمة لترجمته لمسرحية " جريمة قتل فى الكاتدرائية" التى نشرت بعد وفاة عبد الصبور ، ولد "إليوت" عام ١٨٨٨ م وتوفى عام ١٩٦٥ م ، وهو من أسرة أمريكية بروتستانتية ثرية ، لها اهتمام بالدين والثقافة . تلقى إليوت تعليمه الجامعى فى "هارفارد" والتقى مبكرًا بعدد من كبار فلاسفة العصر : جورج سانتيانا ، ووليم جيمس ، والفليسوف الإنجليزى برتراند راسل . وفى باريس التقى بهنرى برجسون ، واستمع إلى محاضراته الفلسفية التى دعمت الرمزية فى الشعر والأدب ، وفى لندن التقى بمواطنه الأمريكى المهاجر الشاعر "عزرا باوند " الذى يعدّ أقوى موجّه لشاعرية إليوت . طالت إقامة إليوت فى إنجلترا ، فتزوج إنجليزية ، والتقى بأستاذه القديم برتراند راسل وعاش فى ضيافته زمنا ، وانتهى إلى العمل والاستقرار بلندن .

ما لبث "إليوت" أن دفع إلى النقد الأدبى الحديث بمصطلح جديد لا يزال يشغل اهتمام نقادنا وهو :" المعادل الموضوعى objective cor-relative _ وذلك حين كتب دراسة نقدية عن مسرحية " هاملت "عام ١٩١٩ أشار فيها إلى الأسلوب الذى يرتضيه للشاعر(الغنائى والمسرحى) كى يفضى بانفعالاته وأفكاره ، يقول ، بعبارة الدكتور رشاد رشدى:" الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان فى الفن هى بإيجاد "معادل موضوعى " أو بعبارة أخرى " بخلق جسم محدد ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه ، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية _ التى لابد أن تنتهى إلى خبرة حسية _ تحقق الوجدان المطلوب إثارته . وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة . "-إن هذا يعنى _ كما قال ماثيسن عن إليوت" إن الشعر الخالد إنما هو دائماً تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث فى العمل الإنسانى أو الأشياء فى العمل الخارجى ، فعواطف الشاعر ليست فى ذاتها مهمة، إذ إن مركز القيمة قائم فى النموذج الذى نصنعه من مشاعرنا وليس فى مشاعرنا نفسها . وهذا يتطلب من الشاعر حين يتجه إلى صنع قصيده إن يعصر على موقف درامى يستطيع به أن يكسب عواطفه " غيرية " وبذلك يصرفها عن الاستقطاب حول ذاته ، ويمنحها قوامًا كليًا إنسانيًا . وهكذا تتراجع " الأنا " الصادرة عن ذات الشاعر مباشرة، المعبرة عن انفعالاته الذاتية ، لتخلى المكان للمشاعر والانفعالات والأفكار الصادرة عن "بطل " القصيدة ، باعتباره ذاتا

أخرى مستقلة عن الشاعر ، ولابد أن تأتى هذا المشاعر والانفعالات والأفكار فى سياق من تسلسل الأحداث ، فى تصاعد درامى يؤدى فى النهاية إلى استثارة العاطفة التى أراد الشاعر أن يوصلها إلى الملتقى.

إن هذه النظرية ، أو هذا المعادل الموضوعى، كان أساسًا من أسس الأصالة والتجديد فى شعر صلاح عبد الصبور .

وفى عام ١٩٢٢ نشر إليوت قصيدته " الأرض الخراب" The waste land التى منحته شهرة عريضة ، وتركت أثرًا واضحًا فى الشعراء العرب (بخاصة بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور) عبر الخمسينيات . وفى عام ١٩٢٧ كان التحول الكبير فى حياة هذا الشاعر، إذا ترك البروتستانتية واعتنق الكاثوليكية، واكتسب الجنسية الإنجليزية، كما أعلن Bنه كلاسيكى فى الأدب ، وملكى فى السياسة ، وبذلك حدد " المبادئ " المحافظة التى تؤطر فكره وفنه.

وفى عام ١٩٣٥ قادته عقيدته الدينية إلى المسرح ، إذ دعاه قسيسه وصديقه أسقف تشستر لكتابة مسرحية تعرض فى احتفالات" كانتر بيري"، فكانت " جريمة قتل فى الكاتدرائية " Murder in The Ca thedral وهو اختيار مناسب؛ لأن موضوع المسرحية عن حياة أحد القديسين، هو " توماس بيكيت " الذى كان أسقفا لتلك الكاتدرائية " كانتريرى" وقتله فرسان ملك إنجلترا هنرى الثانى ، واعتبر موته دفاعًا

(أو استشهاداً) فى سبيل مجد الكنيسة ، وبذلك ارتفع إلى مكانة القديسين .

كان توماس بيكيت فارسًا ورجل بلاط وكبير المستشارين للملك هنرى الثانى عام ١١٥٤ م ، وحين مات كبير الأساقفة عين الملك كبير مستشاريه(بيكيت) مكانه ، ليتوصل من خلاله إلى السيطرة الكاملة على الدولة بالجمع بين السلطتين : الدنيوية أو الزمنية(باعتباره الملك) والدينية (بخضوع كبير الأساقفة الجديد له) ولكن تومس بيكيت بعد أن أصبح كبير الأساقفة رفض هذا الخضوع ، ولم يسمح للملك بالتدخل فى شئون الكنيسة؛ لم يجد بيكيت فى هذا التصلب الذى يبديه فى مواجهة رغبات الملك خيانة لولى نعمته، بل على العكس.. رأى أن الواجب والأمانة يحتمان هذا، فحين كان موظفًا كبيرًا عند الملك كان نموذجا لرجل الملك ،والآن نبذ حياته الماضية ، والتزم الزهد ، ومارس حق الكنيسة فى إنزال حكم الحرمان على النبلاء ، والقساوسة الذين يمالئون الملك ضد الكنيسة ، بل أنكر حق الملك فى فرض الضرائب على ممتلكات الكنيسة ، حتى بعد حصول الملك على قرار من البرلمان وهكذا تصلب الموقف ، وصدر قرار سياسى دمغ بيكيت بتهمة الخيانة ،مما اضطره إلى الهرب إلى فرنسا وبقى هناك سبع سنوات هاربا أو منفياً ، وفشلت مفاوضات الصلح ، لكن الملك أذن لكبير الأساقفة بالعودة إلى إنجلترا، فعاد إلى "كانتربرى " بمشاعر المنتصر فى موكب حافل ،وبعد أن استقر فى كاتدرائيته استمر فى تصلبه ورفض وساطة الملك لرفع قرار الحرمان

عن رجاله، بحجة أن إزالة العقوبة من حق البابا فى روما ، وليس من سلطة كبير الأساقفة فى إنجلترا ، فحرض النبلاء جنودًا من اتباعهم، اقتحموا مقر توماس بيكيت داخل كنيسته ، وأجهزوا عليه بسيوفهم ، دون أن يحاول الهرب أو الدفاع عن نفسه، أو التراجع عن موقفه .

هذا هو الأساس " التاريخى " الذى أقام عليه إليوت مسرحيته ، فجوهرها تمجيد الكنيسة وقدسية القسم أمام الله ،وإطارها أخلاقى، فهى مسرحية "طبائع" يقوم الصراع فيها بين بيكيت والملك _ الذى لا يظهر فى المسرحية . وإذا فإن بيكيت- كبير الأساقفة شخصية حقيقة لها وجود تاريخى، وكذلك الملك، ولعل انتساب بيكيت الطبقى وتطور خدمته فى البلاط الملكى قد أغريا الملك بدفعه فى اتجاه المنصب الكنسى الكبير متوقعًا أنه سيلبى رغباته ولا يمكن أن يقفا فى وجه. ولكن هذا الاحتمال المستبعد هو الذى حدث!! كان توماس بيكيت رجلاً من الشعب، قربه الملك وأعلى منزلته حتى أصبح "رجل الملك "بكل ما له من سلطة ، وما يملؤه من زهو، وما يتمتع من ترف وطموح ،لكنه ما لبث أن انقلب على هذا كله ، ونبذه طامحًا إلى منزلة أعلى هى أن يكون "رجل الله "!!

وهنا نتأمل كيف صور إليوت شخصية كبير الأساقفة .إن زمن المسرحية يبدأ يوم عودة بيكيت من فرنسا ،إنه الآن فى ذروة مجده والتزامه الكنسى ،لكن إليوت أبعد ما يكون عن "تجميده"فى مستوى المثالية والتنزيه ،والتجرد. إنه واقع ـ فى أعلى منصب دينى ،لكنه واقع

- أيضا مجرد إنسان من ورائه ماض فى الفروسية والسطوة والمتعة ، فإلى أى مدى تنعكس تجارب الماضى على قرارات الحاضر؟ وهل " تصلبه " فى مواجهة الملك ، وحرصه على الاستشهاد ، يصدر عن تصور صحيح ، وقصد منزه عن الغرور ؟! إن هذه الحالات تنتاب بيكيت ، يدركها بنفسه عن نفسه ، أو يدفع إليوت فى طريقه بأربع شخصيات مختلفة التوجه ، يمثل أولهم بساطته الأولى، والثانى يمثله أيام لهوه وتمتعه بالحياة فى كنف الملك ، وثالثهم يجسد هيمنته حين كان كبير المستشارين . أما الرابع فيمثل حالة الزهد التى انتهى إليها، وقادته إلى الرغبة فى الاستشهاد، ليحظى بمنزلة القديس فى تاريخ الكنيسة الإنجليزية : فكأن هؤلاء الأربعة المجرّبين أو الذين يوسوسون له بنزعاتهم الغاوية ، بمثابة حوار داخلى، أو نزعات تنطوى عليها شخصيته فى أيامه الأخيرة .

وفى إطار هذا التصور الإنسانى لشخصية دينية رفيعة سترتقى مستقبلاً إلى درجة قديس نجد الجوقة التى تعبر عن الرأى العام تهتف به أن يعود إلى فرنسا؛ لأن العامة لن ينالوا من عودته غير المتاعب والتضحيات،وتهيب به أن يتركهم لعيشهم المتواضع الملوث ، لأنه لا طاقة لهم على منازلة الملك من أجل قضايا هى أكبر من قدرتهم . ويذكره أحد المجربين الأربعة بزمن كان الخطاة أصدقاءه (إى حين كان يعمل فى خدمة الملك)، ومن ثم يدعوه إلى التساهل ، أما المجرب الرابع، الذى يمثله فى تصلبه الراهن فإنه يشكك فى تجرد هذا التصلب ونزاهته،وأنه لله فقط ،ولمجد الكنيسة دون زهو دنيوى يرتدى مسوح الدين :

المجرّب :

فكر ، ياتوماس ، فكر فى المجد بعد الموت .

فحين يموت الملك ، هناك ملك جديد ،

والملك ينسى حين يأتى أخر :

لكن القديس والشهيد يحكمان من القبر .

فكر ياتوماس ، فكر فى الأعداء الفزعين

يزحفون تائبين ، خائفين من ظل ،

فكر فى الحجيج ، يصطفون

أمام الضريح المتلألىء بالجواهر ،

جيلا بعد جيل

يركعون فى تضرع ،

فكر فى المعجزات ، بنعمة الله ،

وفكر أن أعداءك سيكونون فى مكان آخر .

إن هذا المجرب(الرابع) الذى يغريه بغواية الخلود والتسلط واحتكار المجد بعد الموت ، هذا المجرب يدع كبير الأساقفة عاريا أمام ذاته ، أو جانب من ذاته فيكشف له عن بعض دوافع التحدى المتمادى فى معاداة الملك ، فليست القضية خالصة لوجه الله

ولحقوق الكنيسة وسلطانها الروحى على الشعب، وإنما هناك أيضا خوف كبير الأساقفة من ان ينساه الناس بمجرد رحيله عن الحياة : الآن تفد إليه المواكب وتأتى بالنذور وتنشر فضائله بين الناس، لكن : لا شىء يدوم ، والعجلة تدور، وسيأتى يوم يبذل البشر ما بوسعهم لنسيانه ، ويظهر من بينهم من يثلبه ويلعنه ، ويسرف فى إظهار ما كان يفتقد من خصائص ، بل :

يحاولون أن يستوضحوا الحقيقة التاريخية .

عندما يعلن الرجال انه لم يكن ثمه سر مقدس

وراء هذا الرجل الذى لعب دورا معينا فى التاريخ .

ويسأل توماس بيكيت هذا المجرب الذى يداعب مكنون ضميره الرافض لمبدأ الفناء ، فنائه الشخصى :

لكن ، ماذا هناك لأفعله ؟ ماذا ترك لى لأفعله ؟

أليس هناك تاج خالد لأكسبه ؟

إنه هنا يظهر الوجه الأخر ، أو أحد الوجوه الأخر للشخصية ، إنه ليس أكثر من شخص إنسان حريص على أن يبقى فى الضمير العام ، وأن يذكر اسمه مقرونا بالعظمة ، وبذلك يكون "الاستشهاد" هو المطلب الذى يحقق له ما يتمنى ، أما ما يصلح أحوال شعبه فإنه لم يقف أمامه طويلاً. يرسم له المجرب الطريق ويحدد الهدف :

نعم ، ياتوماس ، لقد فكرت فى ذلك أيضا .

ماذا يقارن بمجد القديسين

إذ يسكنون إلى الأبد فى حضرة الرب ؟

فأبحث عن طريق الاستشهاد ، أجعل نفسك الأدنى

على الأرض ، لتعلو فى السماء .

بل إن هذه الرغبة فى العلو ليست مجردة عن رغبة مضادة مريضة (نفسيًا لا تخلو من شر) بأن يلوث أعداءه بذنب قتله، فيلحق بهم العذاب الأبدى !!إنه يدرك هذا ، ومن ثم يفكر فى حل آخر ، لكنه ينتهى إلى هذا الوضع ذاته (الاستشهاد) وبهدف تحقيق الخلود وامتياز القداسة . بل إن المجربين الأربعة، الذين يجسدون تجارب ماضية وهواجس واقعه، وطموحات ما يتمنى ، يقولون معًا :

كل الأشياء تغدو أقل حقيقة ، والإنسان يمضى

من زيف إلى زيف

وهذا الرجل عنيد ، أعمى ، قاصد إلى دمار ذاته ،

يمضى من خداع إلى خداع ،

من تعاظم إلى تعاظم ، إلى وهم نهائى ،

ضائعًا فى اندهاشه بعظمته ،

فهو عدو الجماعة ، عدو لنفسه .

أما "الجوقة" التى تعبر عن بسطاء الناس، ولا تطلب أكثر من السلام وتخفيف المعاناة اليومية، فإنها ترى فى تصاعد الصدام رعبا

جديدا يلطخ حياتهم، ولهذا تسأله أن ينقذهم ، وذلك بإنقاذ نفسه : "فلو حطمت نفسك ، فقد تحطمنا جميعا" !!

أما توماس نفسه ، وهو يرى نذر المواجهة النهائية تقترب ، فإنه يدرك بوضوح :

أن خادم الله أكثر عرضه لأعظم الخطايا

والأحزان ، من ذلك الذى يخدم ملكا .

إذ أن أولئك الذين يخدمون غرضا أعظم ، قد ينحرفون

فيجعلون هذا الغرض يخدمهم ، وهم لا يزالون يفعلون

الصواب : كما أن المماحكة مع رجال

السياسة قد تجعل ذلك الغرض سياسيًا ، لا بما

يفعلونه ، بل بحكم أوضاعهم .

هكذا يعرض كبير الأساقفة صفحة ضميره كاملة، أو يعرضها الشاعر من خلال شكل حوارى يقوم به على المسرح هؤلاء الأربعة(المجربون) وبهذا لم يجمده إليوت فى قالب المثالية الزائفة، ولم يخلع عليه بطولة مستحيلة ، ولم ينظر إلى استشهاده على أنه معجزة ، إنه إنسان قبل أن يكون رجل دين ، ويفكر فى الآتى غير متجرد من أثقال الماضى وضغوطه ، وغير متجرد كذلك من الاهتمام بصورته الذاتية كما سيراها الناس بعد رحيله. لم يجرده الشاعر من

حس البطولة، وعمق الإيمان، والدفاع عن النظام الكنسى الذى أقسم على الولاء له ، حتى يقول للفرسان الذين أحاطوا به وسيوفهم تكاد تناوشه :

أنتم لا تجاهدون ضدى أنا ،بيكيت

وليس بيكيت هو من ينطق بالقضاء

ولكنه قانون كنيسة المسيح ،وقضاة روما .

أما وقد شاهد نذر الموت ،فإنه قال فى تصميم :

إنى أرفع قضيتى لقضاء روما .

ولكن إذا قتلتمونى ،فسأنهض من قبرى

لأرفع قضيتى أمام عرش الله .

لنتأمل هذا التصوير(النفسى الداخلى) لرجل فى أعلى درجات النظام الدينى ،سنجد فيه قلق الإنسان من ماضيه، وعدم ثقته فى مستقبله، وبخاصة مستقبله بعد الموت، إنه يجاهد أن يظل مذكورًا مهابًا، موضع رجاء، ولن يتحقق له هذا إلا إذا قتله رجال الملك فتحول إلى شهيد!! هكذا يمتزج الخير والشر، ويلتقى المقدس والشرير، ويظل رجل الله- مع كل ما يكابده فى هذا السبيل- رجل الدنيا فى نفس اللحظة.

لقد وصفه محاصروه بالغدر والخيانة والضلوع فى الإثم، لكنه ظل صامدًا عند موقفه، محافظًا على كرامة الكنيسة أن تظل بابًا مفتوحا

لا ينغلق، حتى لاقى الموت، ووقف الفرسان القتلة يدافعون عن ضرورة فعلتهم أمام الناس (فلم تنته المسرحية بمصرع كبير الأساقفة وإنما استمرت فى حوار طويل يوجهه الفرسان الأربعة الذين نفذوا عملية القتل- إلى جمهور المتفرجين،وهى إضافة بارعة أخرجت الحادث من مستوى العاطفة المفرده ، إلى الرؤية الفكرية الكاملة) وفى هذا المشهد وصف بيكيت بأنه أصبح كهنوتيا أكثر من الكهنة ، وتبنى أسلوبا زاهدًا فى الحياة بمباهاة وعدوانية!! ويقول الفارس أيضاً :" فى زمن آخر قد تدينون كبير أساقفة بالتصويت فى البرلمان ثم تعدمونه رسميًا كخائن ". ويصف فارس آخر كبير الأساقفة القتيل بأنه حين نال منصبه: "أظهر لا مبالاة مطلقة بمصير البلد حتى لقد أصبح فى الحقيقة وحشًا أنانيًا، ونمت هذه الأنانية حتى أصبحت جنونًا لا شك فيه "، ويصف إصرار بيكيت على فتح الأبواب(أبواب الكنيسة) بأنه كان بمثابة "انتحار فى حال عقلية غير طبيعية " !!

لقد أطلنا فى هذه المسألة (تصوير الشخصيات المقدسة والكشف عن خبايا ضمائرها وهل ينبغى أن تكون مثالية، متوحدة الاتجاه، أم أنها فى المستوى البشرى تعانى الحيرة والتناقض والنقص، وإن لم يحرمها هذا حظها من البطولة والتطلع إلى الأهداف الكبيرة) وتمهلنا فى اقتباس عبارات تؤكد هذه الحرية العقلية لدى الشاعر فى التغلغل فى النفس الإنسانية. وهذه الحرية ذاتها أبعدت المسرحية عن التسطح، وترديد ما هو معلوم مسبقًا عن القديسين، التشنج والصراخ بالشعارات الجاهزة، فصارت بهذا عملاً تراجيديًا فيه عمق

وجديه، ويقدم إلينا خبرة عالية بالنفس الإنسانية في مواقف ضعفها وقوتها، ودوافع أنانيتها وبطولتها، وكيف تمتزج هذه الدوافع ،فيبدو للناس شيء، وتنطوى الضمائر على أشياء أخرى .

إننا، ونحن نتطلع إلى أدب إسلامي، حي، ناضج، نابض بالحياة، لابد أن نفكر في هذا، أن نعيد التفكير في مفهوم "الكرامة التاريخية" الذي نسبغه على عصور كاملة وشخصيات مؤثرة، فنفرض عليها المثالية و الكمال، بل أحيانا نفترض فيها العصمة المطلقة، وعدم القدرة على ممارسة المشاعر الإنسانية العادية. إننا بذلك نفرض عليها الجفاف، والجفاء مع الواقع البشري، وتظل _ بالنسبة إلينا ـ لغزًا مغلقا،وعظمة مستحيلة !! ومن الناحية الدرامية ستكون مثل هذه الشخصية قادرة على إرسال الأناشيد والشعارات وعرض الأوهام وكأنها حقائق مطلقة، ولكنها أبداً لن تكون قادرة على تحريك الفكر وإثارة تساؤلات الضمير.

ثانيا : صلاح عبد الصبور ومسرحيته

ولد صلاح عبد الصبور عام ١٩٣١، بمحافظة الشرقية، ودرس بمدينة الزقازيق، وتخرج في قسم اللغة العربية_ بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٥١ عمل بعد تخرجه مدرسًا، ثم صحافيًا، وبدأت قصائده ومقالاته تعرّف به، إلى أن صدر ديوانه الأول " الناس في بلادي " عام ١٩٥٧ فأرسى شهرته والثقة في شاعريته، وبشر بالاتجاه الجديد في القصيدة المعاصرة، وأثيرت من حوله قضايا تتعلق

بالإيقاع، واختلاف قصيدة "التفعيلة " عن قصيدة البحر الشعرى، وحدود هذا الاختلاف، والطابع القصصى للقصيدة الغنائية، وهنا أمكن تداول مصطلح " المعادل الموضوعى " والنزعة الواقعية فى التصوير ومدى ما تحقق من إقناع، أو تصدم الخيال الذى تربى على أن أعذب الشعر أكذبه، وأن المبالغة أجود من الاقتصار على الحد الوسط(هذه العبارة لقدامة بن جعفر). ثم صدر له ديوانان :" أقول لكم " عام ١٩٦١، " وأحلام الفارس القديم " عام ١٩٦٤، وفى العام نفسه صدرت مسرحيته الأولى : " مأساة الحلاج ". لقد توفى عبد الصبور عن: ستة دواوين، وخمس مسرحيات، واثنى عشر كتابًا مؤلفا(أكثرها مقالات مجموعة) يدخل بعضها فى نطاق الكشف عن تجربته الذاتية مثل كتاب" حياتى فى الشعر"، وبعضها يكشف عن نوازع تجديده وصلته بالتراث مثل :" قراءه جديده فى شعرنا القديم " كما ترجع أربعة أعمال فنية، فى مقدمتها مسرحية :" جريمة قتل فى الكاتدرائية " وقد نشرت فى يناير عام ١٩٨٢، أى بعد رحيله ببضعة أشهر .

فيما يتعلق بمأساة الحلاج لن نجد دافعًا خارجيًا ضاغطًا يدفعه لاختيار الموضوع، فليس للحلاج من يمثله فى حياتنا فى حياتنا الحاضرة، وكذلك فإنه _ فى المستوى الفكرى أو العقدى _ لا يمثل قضية كانت حاضرة أو ملحة فى الستينيات، ومن هنا يكون الاهتمام بدوافع الشعر الخاصة ، وهل كانت مسرحية إليوت دافعًا مباشرًا، أو حافزًا مثيرا ؟!

يمكن أن نتدرج مع مراحل العمر، فنجد أن جذور التدين فى وجدان صلاح عبد الصبور؛ إن بيئة محافظة الشرقية متدينة، تكثر فيها الطرق الصوفية، ويقول الشاعر عن صباه المبكر إنه كان مشغولاً جدًا بمبدأ الألوهية، ووصل الإنسان _ بالعبادة _ إلى المعرفة بالله. فى كتابه:" حياتى فى الشعر " يذكر أنه قضى ليلة كاملة يصلى، ويصفى قلبه لله ويخليه من أى مشاغل، حتى تهالك إعياء،يقول ما نصه: " ودفع بى الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى أننى زعمت لنفسى ساعتها أننى رأيت الله، وأذكر أن بعض أهلى أدركونى حتى لا يصيبنى الجنون". كان المثل البازغ أمامه رجل صالح يصلى، لدغه ثعبان فلم يتحرك حتى أتم صلاته، إنه لم يشعر باللدغة لشدة استغراقه. هذه هى المنزلة العليا التى تاق إليها، وحاول جاهدا أن يبلغها، وأمامه قول الله تعالى ﴿وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾ (الأعراف ١٤٣). لقد رأى المراهق الجاد فى التعلق بعالم الغيب أمامه هالة من نور، وعاين الفزع والإغماء . يصف هذه التجربة القلقة بعد زمن طويل من حدوثها فيقول :" لم تمنحنى هذه التجربة السكنية، بل لعلها زادت قلقى" إذ فجرت أسئلة لا يوجد عليها جوابا، وما لبث أن انتقلت به إلى الواجهة المضادة :" ولد الإنكار فى نفسى" بقراءات سطحية عن دارون وفلسفة نيتشه، هى التى " دفعت بى إلى الطرف الآخر من الموضوع " وما لبث هذا الإنكار أن تحول إلى " موقف فكرى " انعكس فى قصائد ديوانه الأول ،فقاده هذا الموقف الفكرى إلى الاهتمام بالمجتمع ، بالحياة المادية للناس، وهنا ظهر الفقر والعسف اشد ما

يعانى الإنسان فى حياته، لا يعزيه عنهما شىء .. لكن قراءات أخرى، وأحداثًا سياسية عالمية ،تراجعت بهذه النزعة المادية وخلخلة الثقة بأنها كل الواقع وكل رسالة الإصلاح ، من ثم عاد يبحث، لكن :عن أى شىء ؟

يقول :" لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع، فاهتديت إلى الإنسان ،وقادتنى فكرة الإنسان بشمولها الزمنى والمكانى إلى التفكير من جديد فى الدين ، وهكذا أصبحت مؤلها وما زال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته. إن حياتنا مجدبة وسخيفة ما لم ترتبط بفكرة عامة وشاملة، بسّعى إلى الكمال، وما الكمال ؟ أهو التقدم الآلى والصناعى؟ هل أضاف ذلك كله شيئًا إلى معنويات الإنسان وأخلاقياته، بل:هل أضاف إضافة كبيرة إلى مادياته فحماه من الفقر والجريمة ؟ لتكن الدورة إذًا هى غاية الكون ... وليكن الكمال هو العودة (بالكون) إلى الله نقيًا كما صدر عنه "

ونمضى مع هذا الاقتباس لأنه الذى يرسى أمامنا أساس رؤيته فى "مأساة الحلاج " وأسباب اختياره لهذه الشخصية الصوفية لتحمل هذه الرؤية :

«إن الله (سبحانه) لا يعذبنا بالحياة ،ولكنه يعطينا ما نستحقه ، لأنه أسلمنا الكون بريئا ،مادة عمياء نحن عقلها ، فماذا صنعنا به على مدى عشرات القرون ، وقد كان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة؟ لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان

...لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله ، أؤمن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هى خطوة نحو الكمال ، أو هى خطوة نحو الله ، وأؤمن أن غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير، لكى يعود إلى براءته، التى هى ليست براءة غفلا عمياء كما كانت حين صدورها عن الله، ولكنها براءة اجتياز التجربة والخروج منها كما يخرج الذهب من النار، وقد اكتسب شكلاً ونقاء. إن مسئولية الإنسان هى أن يشكل الكون وينقيه فى الوقت نفسه وليس سعيه الطويل إلا محاولة لغلغلة العقل فى المادة، وخلق "كل" منسجم متوازن، يقدمه بين يدى الله (سبحانه) فى آخر الطريق، كشهادة استحقاق لحياته على الأرض".

هذا قطاع طولى فى حياة الشاعر، يكشف عن منابع أزمته، وجذور إيمانه، وتأويل موقفه من الدين، والحضارة، والمستقبل، وقد انعكس هذا كله فى" مأساة الحلاج" الذى لم يكن صوفيًا تقليديًا، وإنما كان "ثوريًا" تجاوز الاهتمام بخلاصه الشخصى ونجاته الفردية، إلى التفكير والعمل على مقاومة الشر، وإعلاء العدل، وتجميل الحياة.

هكذا كان الحلاج فى المسرحية..

ولكن : لماذا الحلاج؟

يقول فى تذييله للمسرحية:كان لمقال ماسينيون: المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج، وكتاب:" أخبار الحلاج" الذى حققه ماسينيون وعلق عليه مع بول كراوس أكبر الأثر فى لفتى إلى سيرة هذا

المجاهد الروحى العظيم. وفى مقال ماسينيون إشارة إلى الدور الاجتماعى للحلاج فى محاولته إصلاح واقع عصره، وماسينيون ينسب الحلاج إلى الحنابلة، ويجعل الشيعة _ ومنهم كان الوزراء وكبار الحكام عدا الخليفة _ هم الساعين فى دمه وذلك بعد تحقيق تاريخى مسهب:"إن الدافع _ فيما نرى _ يتجاوز الدور الإصلاحى الاجتماعى ولا بأس بأن تكون مقالة المستشرق الفرنسى ذات تنبه مباشر، ونتذكر أن جماعات الصوفية فى شرق الدلتا ما بين جيلانية ورفاعية لها حضور اجتماعى لا يزال ماثلاً ، ولكن لم يختر أحدهما (عبد القادر الجيلانى أو أحمد بن على الرفاعى) مع لصوقهما بذكريات الطفولة ، بل لم يختر بشرا الحافى وقد سبقت له قصيدة عنه، لأن الحلاج كان يحقق أربع غايات فنية لم تتوافر، أو لا تتوافر فى غيره بسهولة:

١- أن "أخبار الحلاج" المشار إليها وضعت بين يديه قدرًا هائلاً، متناقضًا ، من المجاهدات، والشطحات، والشعوذات، والغرائب والمصادفات، والأفكار، تتيح له أن ينتقى، وأن يتأول ، وأن يتجاهل ، بحيث يستقيم له فى النهاية خط درامى واضح، أو متكامل، يوصله إلى الانطباع الذى يريد أن يتركه فى القارئ أو المشاهد .إن الشاعر أو المؤلف الدرامى لا يكتب تاريخًا ، وإنما يصور ويستبطن شخصية إنسانية كما يراها فى إطار غاياته الفنية (من قبل انتقد الأستاذ العقاد مسرحية قمبيز،لأحمد شوقى،لأن أمير الشعراء لم يلتزم بحقائق التاريخ !! أما إسكندر ديماس فله كلمه مشهورة : التاريخ !! من يعرفه ؟ ما التاريخ إلا مشجب أعلق عليه لوحاتى !)

٢- أن الحلاج انتهى إلى مصير "تراجيدى "مناسب تماما لصنع مأساة ، لقد تمت محاكمته ، وأدين بالإلحاد ، بأنه يؤمن بالحلول ، والتجسيد، وأنه مشعوذ، ومن ثم صدر الحكم بقتله صلبا . إن "القتل" حقيقة، ولكن "حيثيات" الحكم تبقى احتمالية ،فإذا تغلبت العوامل التى ترى أنه قتل سياسة، وليس دينا، وذلك لأنه اتصل بالمعارضة ، وجمع من حوله الفقراء واتصل بالقرامطة وتحدث عن مطلب " العدل " ومسئولية الحاكم فى إقامته ، وإذا أمكن تأويل المشتبه فى كلامه بأنه من لغة الصوفية، وأنه رموز لا تؤخذ بظاهر ما تدل عليه ،أمكن "بناء شخصية" يتعاطف معها المتلقى ، ولا يشعر بأنها تعزله عن مشكلة عصره : (مطلب العدل والثورة على الفقر) كما لو كان قد آثر شخصية صوفية أخرى

٣- وكذلك تحقيق أقوال الحلاج ، وأخباره ، وأشعاره ،هذه الخاصية التى يسعى نحوها الشاعر الحديث(أو الحداثى) من إسقاط الحاجز بين الحقيقة والوهم ، وترميز المعنى والأحوال ،وإلجام المنطق وإلغاء العقل الواعى لإفساح الطريق أمام الحدس، وشطحات الخيال . فقد جاء فى أقواله : "ليس على وجه الأرض طاعة إلا وتحتها معصية، ولا كفر إلا وتحته إيمان" .

ويذكر أنه خرج إلى السوق يبكى ويصيح :

الويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل !!يا أهل الإسلام! إنه ليس يتركنى لنفسى فآنس بها، وليس يأخذنى من نفسى فأستريح

منها! يا أهل الإسلام ، أغيثونى عن الله !" أما ديوانه : "الطواسين" فإنه الديوان الذى يصطحبه شعراء الموجة الجديدة الآن ،ويطمحون إلى مجاراته. فى "الطواسين" ـ وهذا مجرد مثال تقريبى ـ يبدو إبليس ملاكًا كان الأقرب إلى العرش ، تجلى له الذات بكماله المطلق، فهام بعشقه ، لكنه استهدف للعنته لأنه استكبر ورفض السجود لآدم ،ليحتفظ بعبادة معشوقة عبادة مجردة. إنه يقول لله: إن كنت أمرتنى فقد نهيتنى ،فإذا عذبتنى ، فإنك تنظر إلى ، فرؤيتك لى تحملنى على تجرع العذاب!! هذه الحوارات تجتذب الشاعر الحديث، الذى يرفض الانخراط فى القضايا الاجتماعية بصورتها المألوفة كما فى شعر حافظ إبراهيم مثلاً ، كما يرفض الرومانسية الغارقة فى عواطف الذات ، كما هى عند إبراهيم ناجى وأشباهه. هنا فكر جرىء ، غير نمطى ، وصياغة خاصة ، تجمع بين الغموض والغرابة ،والعمق وتصدر عن صاحبها ، متمردة على المعجم الشائع والمألوف .

إن صلاح عبد الصبور أسبق شعراء الموجة الجديدة إلى اكتشاف "الشعر" فى "الطواسين" وفى ديوان الحلاج ، وإنه يستحق وصف المؤسس للشعر الحداثى الذى تستعلى موجته الآن .

٤- على أن الحلاج يبقى حالة فريدة بين متصوفة القرن الرابع الهجرى(ولد أبو مغيث: الحسين بن منصور بن محمد الحلاج عام ٢٤٤ هـ، وقتل عام ٣٠٩ هـ، وهو فارسى الأصل) فالسلوك المستقر عند الصوفية أن لبس "خرقة التصوف " يعنى : اعتزال الدنيا

والانشغال بالنجاة الفردية .لقد تلقى الحلاج الخرقة من شيخه عمرو ابن عثمان المكى فى البصرة، لكنه ما لبث أن اختلف معه فقصد الحج، واستقل بمنهجه، وحين بدأ يخوض فى مشكلات الحياة وجد اعتراضا من المتصوفة لمخالفته لمنهجهم ، فخلع الخرقة، واستمر على نهجه ، فكان القبض عليه وسجنه ، ثم محاكمته ، وقتله. لقد اختلفت الأقوال فيه لدرجة التناقض ، حتى أصبح موضع جدل ونزاع بين الفقهاء ومشايخ الصوفية، بين متعصب له يشهد له بالولاية والتأله،وأخر متعصب عليه يحكم فيه بالكفر والزندقة ،بل الانحلال ، والاتحاد .فلما قال :

هويت بكلى كل كلك يا قدسى تكاشفنى حتى كأنك فى نفسى

وأشباه هذا مما يوهم ظاهره الحلول،دعا المسلمين بمحو هذا العار، عار إنسان يجرؤ على بأنه أتحد بالألوهية ،بأن يقتلوه ،فصاح بالناس فى جامع المنصور:"أيها الناس ،اعلموا أن الله أباح لكم دمى فاقتلونى، اقتلونى تؤجروا وأسترح...(هل نتذكر نزعة بيكيت الاستشهادية؟) أيها الناس إذا استولى الحق على عبد أخلاه عن غيره، وإذا لازم أحدًا أفناه عمن سواه،وإذا أحب عبدًا حث عباده بالعدوان عليه، حتى يتقرب العبد مقبلاً عليه.وهو إذ يصور لنا صورة النزاع الدائر بين العلماء والفقهاء فيه، يقول مخاطبًا تلميذه إبراهيم بن فاتك: "يابنى !إن بعض الناس يشهدون على بالكفر، وبعضهم يشهدون لى بالولاية. والذين يشهدون على بالكفر أحب إلى وإلى الله من الذين

يقرون لى بالولاية. فقلت: يا شيخ ، ولم ذلك؟ فقال:لأن الذين يشهدون لى بالولاية من حسن ظنهم بى ،والذين يشهدون على بالكفر تعصبا لدينهم ،ومن تعصب لدينه أحب إلى الله ممن أحسن الظن بأحد " فها هنا الرغبة الملحة فى الاستشهاد، تلك التى لمسناها من قبل لدى "توماس بيكيت" فى مسرحية إليوت ترتكز على أساس تاريخى وليست مجرد محاكاة لنموذج ،كما أن هذه العبارات ذاتها تمنح الشخصية آفاقا إنسانية ،تتجاوز حدود القلق على الأوضاع الاجتماعية .وقد أفاد صلاح عبد الصبور من هذا فى مسرحيته، فى أكثر من مكان، بصفة خاصة حين عذبه السجان وأسرف فى تعذيبه،مما أدى إلى تحول هذا السجان إلى محبته، بل الموت فى محاولة إنقاذه من مصيره.

ثالثا:الروافد الأخرى

ونحن نعتبر تأثرصلاح عبد الصبور بمصادر أجنبية بمثابة روافد ساعدت على تنشيط رؤيته الخاصة وإعانتها على إحكام الشكل وتحديد أطراف الصراع ، وهذا يختلف كثيرًا عن القول بأن مسرحية إليوت هى التى نبهت عبد الصبور إلى الحلاج لتشابههما فى تسلط رغبة الاستشهاد . وهنا نشير إلى ثلاثة أمو: أن الشاعر أشار إلى انتباهه المبكر إلى إليوت، حين كان طالبًا بكلية الآداب ، واستمر اهتمامه به، ولكنه يحدد وجه الاهتمام بالمعادل الموضوعى، وبصفة خاصة بما أسماه " جسارته اللغوية " المتحققة فى استخدام لغة الحياة اليومية والاستعمال الدارج ، التى مثل لها بأسطر من قصيدة

"الأرض الخراب"وهى القصيدة التى أقنعته بأن الشعر لا قاموس له، وقد ظهر أثر هذا الاقتناع فى قصائده الباكرة ، مثل " شنق زهران"(إحدى قصائد ديوانه الأول وحظيت بشهرة واسعة) التى حاولت أن ترسم صورة صادقة لهذه الشخصية الريفية فى ملبسها وطابعها الإنسانى. ويذكرنا عبد الصبور بما أثارت قصيدته " الحزن"- وهى أيضا فى الديوان الأول- من جدل بلغ حد التهكم من قوله :" وشربت شايا فى الطريق، ورتقت نعلى" !!، إلخ، وقد حمله هذا على إعادة التفكير فى مشكلة اللغة الشعرية .

الأمر الثانى أن صلاح عبد الصبور قام بترجمة "جريمة قتل فى الكاتدرائية" بعد ظهور مسرحيته بنحو خمسة عشر عامًا، وقدم لها دون أن يشير إلى مدى علاقته الزمنية أو الفنية بهذه المسرحية . وفى التذييل الملحق بمأساة الحلاج ، حتى فى طبعاتها التى ظهرت بعد تعدد إشارات النقاد لأوجه التشابه بين المسرحية إليوت وبينها، وهى أوجه كثيرة جعلت البعض يجزم بالتأثر، إذ لا يمكن تفسير التشابه بمصادفة تتكرر، مع هذا لم يعرض صلاح عبد الصبور لهذا الأمر بالموافقة أو الرفض .

الأمر الثالث _ الطريف _ أن أكثر الذين أكدوا التشابه بين النموذجين: توماس بيكيت والحسين بن منصور الحلاج اعتمدوا على التقائهما عند مبدأ تحدى السلطة الزمنية (الملك هنرى _ الخليفة العباسى) ومبدأ أن الاستشهاد تخليد، وأنهما كلاهما تستولى عليهما

رغبة الاستشهاد لتحقيق نصرة المبدأ!! وهاهنا مغالطة: لأن الحلاج قد استولى عليه هوس الاستشهاد فيما يروى من أخباره،أما فى المسرحية فإن هذه النزعة تتراجع أمام دعوته الاجتماعية إلى العدل، ومسئولية الحاكم عن الظلم والفقر والقهر.أما التصدى للسلطة فإنه لم يكن فى حاجة إلى حافز خارجى، إنه مسطور فى سيرة الحلاج،وهو ضرورة فنية لحدوث صراع فى المسرحية، ولا مسرحية دون صراع .

إننا لا نقول بعدم التأثر، فهو أقوى من أن يخفى، ولكن هذا الزعم بأن هذه أثر لتلك أو ما وصف به ماهر شفيق فريد "مأساة الحلاج" بأنها المسرحية العربية الوحيدة التى تحمل بعض مشابه بمسرح إليوت:" فهى تعالج الصراع الروحى فى نفس الحلاج قبل استشهاده فى عام ٣٠٩ هـ بمثل ما عالجت جريمة قتل فى الكاتدرائية الصراع الروحى فى نفس توماس بيكيت " فهذا تعميم يفتقد الدقة؛ لأن الحلاج أقحم نفسه فى صراع مزدوج : ندد بالظلم والقهر وحاول أن يؤلف من المعارضين جماعة تسانده أو يساندها، ورفض منهج صوفية عصره المنسحب من الحياة العامة، والذى يرى أن أحوال العارفين ورموز من بلغوا مرتبة الولاية لا يجوز إباحتها للعامة، ولا التحدث عنها أمام من لا يؤمن بها ، وهذا بمثابة لو أن بيكيت تمرد على كنيسته ، وهذا عكس ما نجده، فقد ظل شديد الولاء لرئيسه الروحى ورأس كنيسة "البابا" فى روما، منصاعا للنظام الكنسى، ولو أنه جارى رغبات الملك، أو-

علـى الأقـل ـ خالف مقتضيات السلك الكهنوتى الذى أقسم على الإخلاص له، لكن الاستفهام وارد فى هذه الحالة، أو كان الحلاج قتل دفاعا عن " الخرقة " رمز الصوفيه، لجاز القول .

وقبل أن نتوقف عند هذه الروافد المؤثرة أو المتشابه ينبغى أن نتذكر دائمًا أن الحلاج شاعر مثل عبد الصبور، فاهتداؤه إليه لا يحتاج مثير ، تماما كما اهتدى أحمد شوقى إلى قيس بن الملوح، فإن صح التساؤل عن دوافعه أو المؤثر فيه لاختيار " كليوباترا " أو " قمبيز" " مثلا، فإن هذا التساؤل غير وارد عن قيس لأنه شاعر، ولأنه أشهر من أن يخفى عليه، ولأن قصته قريبة من مطالب عصره الروحية (كانت قضية حرية المرأة وحق الحب مطروحة منذ ثورة ١٩١٩، ولا يعنى هذا أن شوقى عرض الموضوع من هذه الزاوية) ولأن نهج قيس فى شعره كان النهج الأمثل لدى شعراء العشرينيات(الاهتمام بالعواطف الإنسانية، وبخاصة عاطفة الحب،وكثافة الصور وبخاصة التشبيه،والاقتراب من الرمز،وغلبه الطابع القصصى أو تفضيله) وقد كان الحلاج فى مرحلة ازدهار شعرية عبد الصبور يؤدى إلى الغايات، ولا يزال يؤديها لشعراء هذا الجيل أيضا. هذا فضلا على أن صلاح عبد الصبور من الشعراء القلائل الذين اهتموا بالكتابة النقدية، وأفضوا من خلالها عن مصادر تجاربهم ، وطريقة تعاملهم من هذه التجارب.وبالنسبة إليه فإنه(فى كتابه : حياتى فى الشعر) ربط بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، فرأى أنهما تمران فى مراحل متدرجة، وهى بذاتها لدى الشاعر كما عند الصوفى، بل استخدام

المصطلحات نفسها، وهى بالطبع مصطلحات التصوف. فخلق قصيدة _كما يراه عبد الصبور- يبدأ كوارد، ويفضل مصطلح "الوارد- الصوفى- على ما يرادفه أو يقارب معناه مثل الخاطر والبادى والعارض والوهم، لأنه يفى بالمطلوب للشعر بكثير من الدقة، فشرط الوارد "أن يستغرق القلب وأن يكون له فعل" ويستشهد بقول ذى النون المصرى:" وارد حق جاء يزعج القلوب " ويرى عبد الصبور، أن كلمة " الوارد " أدق دلالة من كلمة " الحدس " كما يستعملها برجسون _ فيلسوف الرمزية الفرنسى- فالحدث عند هذا الفيلسوف لا يستطيع أن يعمل مستقلا عن العقل، وإن كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلى ، فالعقل هو الذى يمد الحدس بالمواد الأولية، ويصف الحدس البرجسونى بأنه نوع من الفطنه الثاقبة. أما الوارد فإنه يتجاوز هذا، أما تجلياته(فى مجال الشعر) فقد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة ، أو مقاطعها بغير ترتيب فى ألفاظ مموسقة، دون ترتيب، بل دون توقع . ثم يتحقق الوارد حين يتحول إلى فعل _ وهذه المرحلة التالية فى خلق قصيدة، وهى المرحلة التالية فى حالات الصوفية - ويطلقون عليها كذلك : مرحلة التلوين والتمكين، والتلوين : التنقل ، والتمكين : الوصول والاتصال ، وبالنسبة للقصيدة فإن رحلة الشاعر فى طريق القلق، إذ يتحرك بين الوارد الذى بدأ منه ،وذاته المنقسمة بين عواطفها الخاصة، والجوانب الفنية الموضوعية للشعر(وهو ما يعبر عنه برحلة المعنى إلى الشاعر، وليس رحلة

الشاعر إلى المعنى) وقد رمز عبد الصبور إلى هذا السعى فى واحدة من أجمل قصائده هى:"أغنية ولاء". وأخيرا يصل إلى"التحقق"، ويحصل على "التطهير"، وليس هذا التطهير(الصوفى و الفنى) إلا فعلاً أخلاقيًا غايته تصفيه النفس وتهذيبها، أو هو: ظفر أخلاقى بالنفس

هذه جميعها دوافع" داخلية "خاصة ،تنبثق عن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور الخاصة ،وثقافته المميزة ،فى تداخل أو توحد يصعب معه القول إنه استمدها من مصدر خارجى مجدد .

أما العوامل الخارجية المؤثرة فقد يكون أولها الحافز الاجتماعى وطبيعة المرحلة،فإذا كانت "إرهاصات "التوجه نحو التشكيل المسرحى قد بدت فى فترة مبكرة، فى تجارب غنائية من قصائد صلاح عبد الصبور،مثل قصائد:"شنق زهران"و"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"و" بشر الحافى " تلك القصائد التى جعل الشاعر فيها من هذه الشخصيات "أقنعة" يتحدث من ورائها عن بعض شواغله الفكرية، فان قصيدة "القناع " كانت مدخل الشاعر أو خطوة تستدرجه إلى عالم الدراما الشعرية ،على إننا لا نهمل البيئة الثقافية العامة ،ففى فترة الستينيات كانت الموجة الواقعية الاشتراكية هى السائدة فى الإبداع الأدبى ، فى حدود العشرة أعوام نتذكر هذه المسرحيات: المحروسة وسكة السلامة لسعد الدين وهبه،الفرافير والمهزلة الأرضية ليوسف إدريس ، الزير سالم لألفريد فرج، بلدى يا بلدى لرشاد رشدى، مأساة جميلة والفتى مهران ووطنى عكا لعبد الرحمن

الشرقاوى .هذة أهم المسرحيات التى لاقت رواجا وشغلت النقاد والصحافة ،والنزعة السياسية غالبة، والعودة إلى التراث واضحة، بل إن مسرحية رشاد رشدى عن حياة الصوفى" السيد البدوى " ودوره إبان الحروب الصليبية، والإسقاط السياسى واضح فيها جدًا مما يعنى أن صلاح عبد الصبور، بمسرحيته الأولى، كان موجة فى تيار بدأ قبله واستمر بعده. ولا ينأى الشاعر صلاح عبد الصبور بمسرحيته مأساة الحلاج عن الاهتمام بأزمة المثقفين، إذ يقول عنها صراحة (فى: حياتى فى الشعر) وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم، ويموت ... كان عذاب الحلاج طرحًا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم " .

هذه إذا كلها دوافع خاصة، موضوعية، تنأى بمأساة الحلاج أن تكون صدى أو صيغة جاهزة تم استيرادها بواعز من إليوت لتؤدى غرضًا فى لغتنا العربية، قامت به"جريمة قتل فى الكاتدرائية " فى اللغة الإنجليزية .

أما نقاط التشابه فهى متعددة ،ولكنها لا تفسر بالتشابه،أو الانقياد،أو حتى الاقتناع بأن ما فعلة إليوت هو الأجمل،ولا بأس بالتقليد. إن التفسير متضمن فى بناء العمل من داخله،ومن ثم يكون

النظر فى الموضوع من زاوية :هل حقق هذا الوجه من أوجه التشابه وظيفة فنية ،وأضفى جمالاً ودفع فى شرايين هذه المسرحية دماء العافية؟ وأنه _ فى هذا السياق _ يكتسب درجة الضرورة التى لم يكن عنها بديل ؟ أو إنة شىء مستجلب ، وقد يكون جميلاً فى ذاته، ولكنه لا يأخذ موقعه ولا يتسق ومطالب البناء الشامل للمسرحية ؟ هذه هى القضية كما ينبغى أن تكون فى صورتها الصحيحة المنصفة .

رابعاً: التشكيل الفنى

إن أول ما يلفت الانتباه : ١- تقسيم المادة ٢- طبيعة الشخصية ٣-ما يؤديان إليه من سيطرة طابع عام ،أو"مضمون"، أو معنى يستخلص .

١- مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية فى جزئين أو فصلين، تتوسطهما "عظة " يلقيها كبير الأساقفة صبيحة عيد الميلاد عام ١١٧٠، وهى عظة تكشف عن فلسفة المعنى المزدوج للعيد "أن يحزن الإنسان، ويبتهج فى ذات الوقت ولذات السبب" وهذه العظة بمثابة تمهيد لحدث استشهاد بيكيت الموشك، ففى اليوم التالى لعيد ميلاد المسيح يحتفل باستشهاد أول شهدائه ستيفن (الإشارة هنا تعنى أن الاستشهاد لا يتوقف) والاستشهاد المسيحى ليس مصادفة عارضة، لأن القديسين لا يصنعون بشكل عارض ...والشهيد الحق ... ذلك الذى فقد إرادته فى إرادة الله" هذه العظة أنهت وساوس" الجزء الأول الذى حاور فيه توماس بيكيت مخاوف الكهنة، وإيثار الشعب

للعافية(ممثلا فى الجوقة) وإغواء النوازع النفسية المتضاربة، تتصادم فيها تجارب الماضى بطموح المستقبل، وتنقسم النفس الواحدة إلى أنفس(المجربون الأربعة)، ففى هذة العظه تحدد " الاختيار " الذى سيجد طريقة إلى التنفيذ فى الجزء الثانى .

كذلك انقسمت مسرحية مأساة الحلاج فى جزءين أو فصلين: الكلمة _ الموت. الجزء الأول فى ثلاثة مناظر، أولها يضعنا أمام النهاية الفاجعة ، فنرى الحلاج مصلوبًا، وندرك تضارب أسباب القتل، ونتعرف على طبيعة البيئة العامة التى يحكمها القهر والخرافة، وفى هذا المنظر الافتتاحى نجد قتيلاً واحدًا وأكثر من قاتل محتمل: فهل قتله الجماهير بسلبيتها وعجزها، أم قتلته الصوفية بحبها له، ذلك الحب الذى أظهر قوته وأعلى من شأن كلماته، فكان لابد من الخلاص منه _ كما ترى السلطة، وكان لابد وأن يموت لكى تبقى الكلمات كما ترى جماعة الصوفية ! أم قتله قضاته بدبير سياسى ؟ !

بعد أن يضعنا الشاعر فى مواجهة " الختام " فى المنظر الأول يعود ليبدأ من" البداية "الزمنية فى المنظر الثانى: فى بيت الحلاج مع صديقه الشبلى، حيث يدور الحوار حول مسئولية "الرجل الصوفى " عن الآخرين! ويرفض الحلاج العيش منغلقًا على ذاته، متأملا تجربته ،مجردًا من التواصل مع الحياة والأحياء كما هو التصرف النمطى لحياة المتصوفة، ولا يوافقه الشبلى على هذا التمرد، ويراه خرقًا للأساس يعرض الحلاج للخطر. ومن هنا يلقى " بالخرقة " _ التى هى

علامة الانصياع للنهج الصوفى، ويخرج إلى السوق - فى ساحة بغداد يلتقى بالناس،- وهذا جوهر المنظر الثالث- يحدثهم عن الظلم والقهر حديثًا مثيرًا، ينتهى باستدراجه إلى الحديث عن خفايا الصوفية ، فيقبض عليه ويساق إلى السجن. هنا يبدأ الجزء الثانى وهو من منظرين : أولهما فى السجن حيث يعرض الحلاج " أفكاره "على سلوكه العملى (لأن مشهد القتل والصلب الذى تجلى فيه ثباته وصبره لا يعرض على المسرح ،وقد بدأت المسرحية بجثة مشبوحة على شجرة تشبه الصليب) فيحاور رجلين مسجونين معه، ويصبر على أذى السجان وعلى سخريات المسجونين، فيتحول أحد المسجونين إلى تابع أمين له يعمل على إخراجه وتهريبه ويتعاطف السجان حتى يبكى على كتفه. أما المشهد الثانى (الأخير) ففيه تجرى محاكمة الحلاج حيث تنعقد محكمة من ثلاثة فقهاء ، يشعر أحدهم بأن التهمة جاهزة، وأن القاضى منحاز وأن الحكم معد سلفًا ، فينسحب(وهو ابن سريج القاضى الشافعى) أما أبو عمر الحمادى رئيس المحكمة فإنه يصف الحلاج بأنه الرجل المفسد ، وأنه عدو الله ، ويحدد مهمته بأنها :

ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع

والسياف يشد الحبل

وأبو عمر ، الذى يعلن أن :

الله تبارك وتعالى

قد ثبت فى كف خليفتنا الصالح ـ أبقاه الله -

ميزان العدل وسيفه .

لا يلتفت إلى اعتراض الحلاج، هذا الاعتراض الذى يعتمد على مبدأ " فصل السلطات " الذى تقول به الدساتير الحديثة؛ فالسلطة القضائية غير السلطة التنفيذية ، ولذا يقول الحلاج معترضًا على الجمع بين ميزان العدل وسيف العدل فى يد واحدة وقرار واحد:

لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد

ويمضى القاضى أبو عمر الحمادى فيوجه إلى الحلاج تهمتين :

أبو عمر: مولانا يدرى من زمن أنك تبغى فى الأرض فسادا

تلقى بذر الفتنة

فى أفئدة العامة

وعقول الدهماء

تتستر خلف الذقن الشهباء

أو أثواب المجذوبين الفقراء

والأقوال الغامضة المشتبهات القصد

إذ تسكبها وتقفيها كهذاء الشعراء

قل لى : ماذا تبغى بهذائك ؟

هل تبغى أن يضع المسلم ..

في عنق المسلم سيف الحقد؟

الحلاج: لا يا سيد

بل أبغى لو مد المسلم للمسلم

كف الرحمة والود

أبو عمر: ولهذا تعرض للحكام

من أهل الرأى وأصحاب النعمة

ماذا تبغى ؟

أن يختل الناموس ويصبح أمر العامة

أعلى من أمر الخاصة

أن يحكم فينا الحمقى والجهلة

أن يعطى الأمر لمن ليس بأهل له ؟

التهمة الأولى _ إذا _ الاتصال بالعامة، والمطالبة بالعدل وكما نقول فى زماننا " نقد النظام والمطالبة بالتغير"، أما التهمه الثانية فهى الكفر والإلحاد، يسجلها علية القاضى أبو عمر من وصفة لعلاقته بشيخه، وتلقيه " خرقة العارفين " وما أوصاه به إذ قال عن الله (سبحانه) :

هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تفز

وتفنى بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلى

وأنت الصلاة ،

وأنت الديانة والرب والمسجد

تعشقت حتى عشقت . تخليت حتى رأيت

رأيت حبيبى ،وأتحفنى بكمال الجمال :جمال الكمال .

فأتحفته بكمال المحبة

أفنيت نفسى فيه .

أبو عمر: صمتاً ، هذا كفر بين

ابن سريج : بل هذا حال من أحوال الصوفية

لا يدخل فى تقدير محاكمنا

أمر بين العبد وربه

لا يقضى فيه إلا الله

لنسائله عن تهمة تحريض العامة

فلهذا أوقفه السلطان هنا .

هل أفسدت العامة يا حلاج ؟

الحلاج: لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد ،

يستعبدهم ، ويجوعهم .

ويمضى الحلاج فى شرح موقفه الاجتماعى، وهو بهذا كأنما يتعجل الإدانة ، لأن ثورته على الفقر والقهر والفساد هى التى أوقعت به ، أما

تأويل أقوال الصوفية وشرح أحوالهم (على طريقتهم) فإنه نادرًا ما استفز أهل السلطان، بل لعلهم يدعمونه، لأنه يجعل العامة تغيب عن واقعها وتستسلم لما يراد بها تحت الاعتقاد أن هذا قدر الله ، ولكننا نلاحظ أن اعتراض ابن سريج على انحراف المحاكمة إلى أمور دينية غيبية ليس من سلطتها؛ لأن العقائد القلبية لا سبيل إلى التعرف على صدقها أو زيفها ،ولم يظهر من أعمال الحلاج (فى المسرحية) ما يسىء إلى عقيدته الدينية . لم يأخذ رئيس المحكمة بالاعتراض ، لأنه بحاجة إلى وصم الشخص بالزيغ والكفر ، لتسقط مروءته عند العامة، ولا تردد أقواله الأخرى(الإصلاحية). لقد جاءت رسالة وزير القصر لتضع اللمسة النهائية على محاكمة مدبرة وحكم مسبق ، فزعم أن السلطان عفا عن الحلاج فيما يخصه ، أما ما يخص الله (جلا وعلا) فهذا مما لا يمكن إسقاطه ، وتزعم الرسالة أن الحلاج يروى أن الله يحل به ! !

هنا تشتبك المحكمة فى حوار حاد ، يجمل موضوع المسرحية :

ابن سريج : هذا مكر مخادع

فلقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم

من هذا المجلس

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوك السمعة والاسم

يا حلاج ...

هل تؤمن بالله ؟

الحلاج : هو خالقنا وإليه نعود

ابن سريج : هذا يكفى كى يثبت إيمانه!!

أبو عمر : يا بن سريج

إنى لا أبحث فى إيمانه

بل فى كيفية إيمانه

ابن سريج : كيفية إيمانه ؟!

هل تبغى أن تنبش فى قلبه

هل هذا من حق الوالى

أم من حق الله ؟

أبو عمر : هذا من حق قضاة الشرع

ابن سريج : لا ، بل هذا من حق الله

فأنا لا أجرؤ أن أسأل رجلاً عن إيمانه

فإذا شئتم أن تمضوا فى هذا الإثم ...

أبو عمر : سنمضى يا بن سريج

ابن سريج : فأنا استعفى من مجلسكم

وهكذا تتصاعد حرارة المحاكمة لتسجيل الكفر على الحلاج وكأنه حكم الجماهير عليه ، فيساق إلى مصيره الذى وضحه المنظر الأول فى المسرحية .

نعرف أننا تجاوزنا فى هذا العرض الموجز مطالب الشكل الفنى ، وكيف انقسمت مادة المسرحية ، ولكننا رغبنا فى أن نبين أن الانقسام فى جزءين ، أو مناظر ليس إلا تشابهًا ظاهريًا، أوجبه التركيز (الكلاسيكى) إذ نلاحظ أن " مأساة الحلاج " ليس فيها فكرة واحدة مقحمة على موضوعها الرئيسى ، ولا منظر أو جزء من منظر يمكن الاستغناء عنه. مع هذا هناك اختلاف فى تركيب المادة ، إذ بدأت مسرحية عبد الصبور بالمشهد الختامى(القتل والصلب) وهى بداية صادمة (بوليسية) محيرة، باعثة للأسئلة، وبخاصة حين تم ترشيح " أكثر من فئة لأن تكون القاتل، وهو ما لم يلتفن إليه إليوت إذ تبدأ مسرحيته بعودة بيكيت من المنفى ، ثم نتدرج معه زمنيًا عبر مدة قصيرة. وإذا قارنا بين الأسلوبين وجدنا "مأساة الحلاج " فى هذا الجانب أدخل فى الكلاسيكية، التى حرصت على التركيز فى عنصر الزمن ، ولهذا تبدأ الأحداث فيها قرب نهايتها ، هذا قد حدث أيضا فى " جريمة قتل فى الكاتدرائية " ولكن ليس بالقدر الذى حققه

عبد الصبور . وإذا كان إليوت قد استخدم " الجوقة " _ وهو تقليد كلاسيكى عريق- فإن شاعرنا حقق وظيفة الجوقة بوسائل مقبولة من المشاهد الذى لا ينتمى إلى التراث الإغريقى؛ فأظهر جماعات من العامة ، ومن المتصوفة ، لتكشف لنا توجيهات الرأى العام وهذا أحد وظائف الجوقة فى منشئها القديم.

على أن بدء مسرحية " مأساة الحلاج " بخاتمة الحدث(الجثة المشبوحة) يذكر بمسرحية أخرى عن حادث قتل توماس بيكيت ، كتبها المسرحى الفرنسى جان أنوى بعنوان :" بيكيت، أو: شرف الله" وهى تبدأ بالملك هنرى الثانى(الذى لم يظهر مطلقًا فى مسرحية إليوت) وقد رقد قبر "بيكيت" فى انتظار الرهبان الذين سيجلدونه تكفيرًا عن قتله

بيكيت الذى ارتقى إلى درجة القداسة . إن هذا البدء بالمشهد الختامى يضع المشاهد أو القارئ فى صميم الفعل الدرامى مباشرة، ويكشف أمامه طرفى الصراع : الملك ممثل شرف المملكة، وكبير الأساقفة ممثل شرف الله ، وقد اختلف أو انعكس مصير كل منهما، وهذا ما وصفه أرسطو بمصطلح التعرف، فالتحول، الذى يحدث صدمة المأساة .

٢- ويمكن أن نقول إجمالاً أن المسرحيتين تنتميان إلى "مسرحية الشخصية " وأكثر التراجيديات العظيمة تحمل اسم شخص: أوديب، أليكترا، أنتيجونى، هاملت، الملك لير،عطيل . وقد أشار إليوت فى

مقدمة مسرحية أخرى له _ إلى " أن الذى يقرر أمر الشكل فى الدراما الأصلية مسألة تقع على الخط الفاصل الذى يبدأ عنده الشد المتوتر بين الشعائر والواقعية " فيمكن _ من ثم _ القول بأن الجزء الأول كان يجرى داخل نفس توماس بيكيت، وتمزقه بين تجارب ماضيه(الواقع فى الماضى) وضرورات السلام الاجتماعى(الواقع الراهن) وبين ما توجبه الشعائر والطقوس(هكذا كان الأمر فى أوديب، وانتيجونى مثلا) ثم تحول هذا الصراع الداخلى إلى مواجهة معلنة(خارجية بين الواقع : ممثلاً فى الفرسان الأربعة والشعائر والطقوس، كما جسدها بيكيت. هكذا تشكلت الشخصية فى بساطة وجلال ، لم تستغرق الحيرة ،أو: لم يشغل الغموض غير مساحة محددة. وهذا بخلاف شخصية " الحلاج " التى تعددت زوايا الرؤية ، فاكتسبت ألوانًا متداخلة بل متناقضة، بلغت درجة من التركيب أو التعقيد، لم تبلغها شخصية بيكيت. لا يكفى أن نجمل خلاصة الشخصيتين فى عبارة: "تسلط شهوة الاستشهاد "، فالدوافع هى الأهم ودوافع بيكيت كنسية، يريد أن يكون قديسًا، وأن ينتصر للكهنوت على حساب الملوك، وهذا ليس واردًا فى دوافع الحلاج ربما كان هذا رأى الصوفية ولم يكن رأى الحلاج،أن موته يؤدى إلى تخليد كلماته. ولكن هذا قفز إلى النتائج ، وتحويلها إلى أسباب .

لابد أن نتريث فى فحص جوانب شخصية الحلاج كما جاءت مرسومة فى المسرحية من خلال تعدد الصور،وليس احتكامًا إلى منظور واحد :

كيف تراه السلطة ؟ كيف يراه خاصة الصوفية ؟ وكيف يراه عامتهم؟ كيف يرى نفسه ؟ ما المساحة الواضحة له ؟ وماذا غمض عليه فى أمر نفسه ؟

وبداية لن نعتبر هذا التعدد فى زوايا الرؤية لشخصية الحلاج كما صورتها المسرحية غموضًا أو نقصًا فى درجة الوضوح. من الجائز أن عبد الصبور رغب عامدًا فى مجانبة أسلوبين راسخين قبله إذ يذكر أنه أراد أن يكتب مسرحية عن شخصية مثقف جزائرى، فوجد نفسه يقترب من هاملت، ففر إلى أن يكتب عن المهلهل فوجد نفسه يقترب من يوليوس قيصر، فقرر بوعى ألا يسقط تحت عربة شكسبير، من ثم كان الحلاج يقول هذا فى كتابه (حياتى فى الشعر) فلماذا لا يكون قرر ألا يقع تحت عربة إليوت، وهى أقرب إليه من عربة شكسبير، بأن يخالف بل يناقض فى بناء شخصية الحلاج حتى لا تكون تعريبًا أو إسلامًا لشخصية توماس بيكيت ؟!

إن بيكيت يتحرك على محور واحد، كنسى، أو إلهى، أو كونى. أما الحلاج فإنه نزل إلى الناس، وقف فى السوق، وتجمع الناس حوله فى الساحات، وتلك هى سقطته، أو أهم سقطاته، أنه لم يقرأ بوعى أسلوب العصر فى العمل. لقد كان التدبير السرى والكتمان والتآمر هو الممكن المقبول فى مواجهة القوة الغاشمة وتآمرها، أما تأليف القلوب على شعار يعلن فى الأسواق ، فإنه خطأ مركب، إذ ليس فى استطاعة هذه الجماهير أن تحمى _ إذا لزم الأمر _ من ضحى من أجلها، بل

إنها تنخدع فتنقلب عليه. وكذلك أخطأ مرة أخرى حين لم يراع المقام في المقال، وليس مصادفة أن يقف محمد بن داود الظاهرى(فى سيرة الحلاج وليس فى المسرحية) ضد الحلاج ويفتى بتكفيره وإحلال دمه، لأن المذهب الظاهرى يأخذ بظاهر المعنى، ويرفض التأويل ولغة الصوفية تعتمد على هذا الضرب من الرمز والتأويل والمجاز وتحميل الكلام دلالات خاصة بهم لا يقرها غيرهم ، فكانت سقطته الأخرى أنه تكلم إلى العامة وإلى من لا يقره على لغته، بلغة الخاصة، ومن لا يعترف بتلك اللغة .

وهنا نتوقف عند "مستويات " شخصية الحلاج، أو أقنعتها التى ظهرت بها أو خلعت عليها بقصد ما .

فالسلطة تقول عنه :

هذا رجل يلغو فى أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

وهذه إشارة إلى مطالبته بالعدل والمساواة إذ يقول :

أما التيجان

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله

والناس سواسية عندى

من بينهم يختارون رءوسًا ليسوسوا الأمر

وإذا كانت كلماته لا تستطيع أن تغير الأمر الواقع ، فإنه يعترف بأنه أتصل بالمعارضة ، ولعلة تصور أن باستطاعته أن يفرض واقعًا جديدًا على هذه المعارضة إذا ظفرت بالحكم . يقول عن السلطة :

ماذا نقموا منى ؟

أترى نقموا منى أنى أتحدث فى خلصائى

أقول لهم أن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه ..

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

فى أكواب العدل

وإذا فإنه _ فى علاقته بالسلطان _ لم يلزم الحذر، وعبارة : " إذا وليتم" وحدها من وجهة نظر السلطة تحريضية، تدفع إلى نقض البيعة، أو الثورة صراحة .

فكيف يراه أبناء طائفة الصوفية ؟

يرفض الشبلى خروجه إلى الساحات ، وتدخله فى أمور السياسة تحت أى شعار

الشبلى :يا حلاج

لا أدرى للصوفى صديقاً إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا

وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل

وفتوح المحبوب بنور الوصل

فإذا ثقلت فى جنبيه الوحدة

فليلزم أهل الخرقة ، أبناء الفاقة

ممن قنعوا باليأس عن الآمال

الطريف حقًا، وهو من إيحاء الواقع السيكولوجى، إن الشبلى الذى أخذ على الحلاج أنه يفشى أسرار حالاته فيتحدث بها أمام من لا يقرها، أوشك، حين استدعى للشهادة أمام المحكمة، أن ينزلق بالحديث إلى هذه المنطقة الخطرة ، ظن أنه يدافع عن الحلاج، ويبرر، ويبرئ ما حمل عليه من الحلول والتجسيد ، فإذا بالتهمة ذاتها توشك أن تطبق عليه، وهذا من المواقف النادرة فى المسرحية التى اعتمدت على المفارقة. ويقول الشبلى عن الحلاج ، حين يسأل عنه : هذا سلطان لا يملكه إلا الله .

أبو عمر: أو ليس صديقاً لك ؟

الشبلى :وإمامًا من أعلى أهل طريقتنا قدرًا .

أبو عمر :هل تزعم مثله

أن الله تجلى لك

أو حل حلولا فًى جسدك ؟

الشبلى :كل منا يتحدث عن حاله

أو يصمت حين يشاهد

الحلاج يرى

فيجن من الفرحة ، حتى يهذى ويعربد

وأنا أتلذذ فى صمتى .

أبو عمر :بك أيضا قد حل الله ؟

الشبلى :يا مولاى !

إن أحببت وأخلصت العهد

هل تبقى ذاتك ذاتك

أم تفنى فى محبوبك

وبهذا يشعر أهل الوجد

فنيت نفس فى خالقها

فنيت ذات فى ذات

لم يصبح فى دنياك سوى ذاته

حتى أنت

قد أصبحته

أبو عمر :كفر ، كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلى :يا مولاى ،

أرجوك ..أصرفنى ..إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشى نعماءه ..

لقد أذن القاضى له بالانصراف، فليست القضية فى حقيقتها والغرض من إثارتها _ دينية ، وإلا ما ترك رئيس القضاه الشبلى حتى يكشف عن دخيلته ، ويدينه مع الآخر ، أو يبرئه معه أيضا ، لكنه تعمد صرف القول إلى الحلاج وحده لأنه "الصيد" المقصود والخلاصة أن الحلاج مثلما أثار نقمة أهل السلطان، أثار غضب الصوفية بخلع الخرقة، وهو يساوى فى زماننا رفض المنهج بعد اعتناقه، والمجاهرة بما يعتبرونه من أسرارهم .

أما صورته عند مقدم مجموعة الصوفية فإنها تتسم بالعاطفية الزائدة، والمبالغة، شأن العامة حين يزيدون فى الخوارق المنسوبة إلى من يعتقدون صلاحه أو ولايته مؤمنين بأنهم يرفعون درجته بهذا . ونوضح هنا أن العبارات المسندة إلى مقدم مجموعة الصوفية صحيحة فى صيغتها التاريخية، منسوبة إلى الحلاج _ بصرف النظر عن صدقها أو حملها عليه، لكنها لا تناسب الوجه الاجتماعى، الإيجابى، المناضل، الذى أراده له صلاح عبد الصبور. وهذا ما نرى أن نفسر به هذه العاطفية المسرفة، فقد نسب إلى الحلاج قوله: " ركعتان فى العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم " . أما فى المسرحية،

فيروى عنه مقدم مجموعة الصوفية :

مقدم المجموعة : كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت . كى يعود للسماء

كأنه طفل سماوى شريد

قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى

ومنذ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة ، وحكمة ، وفكرة

كان يقول :

إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة

لقد قال الحلاج هذا أو نسب إليه، لكنه" حلاج" القرن الثالث أو الرابع الهجرى، وليس "حلاج " القرن الرابع عشر الذى شكله فنيا صلاح عبد الصبور، لأن دافع النزعة للاستشهاد يبقى غامضًا أو غير

مقنع للقارئ والمشاهد الحديث، حتى لو قالت المجموعة إنها تركته يموت لكى تبقى الكلمات، وماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ إذ من الخطأ القياس على مصير توماس بيكيت، فليس فى الإسلام كهانة، ولا يعترف فيه بطقوس خاصة خارج نظام الجماعة،هذا فضلاً عن أن الحلاج يعد متمردًا على جماعته ذاتها، فمن ذا الذى يرفع درجته إن قتل، وماذا تنال كلماته غير أن تنطوى ؟! فلتكن هذه من سقطات الشخصية المأسوية: الخطأ يتحدث عنة أرسطو، وليس الخطيئة، وهو أحد أقنعة الشخصية، أو مستوياتها، التى دفعت بها إلى مصيرها .

أما كيف يرى الحلاج نفسه ، فإنه يذكرنا فى جانب منه بتصوف "رابعة العدوية" التى تعبد الله لا خوفا من ناره، ولا طمعا فى جنته، وإنما لجلاله وجماله، أى عبادة حب أو عشق .

كما يعلن الحلاج عجز العلم عن بلوغ المعرفة :

فعلمى ما قادنى قط للمعرفة

وإذا أمكن أن يحيط بالجغرافيا والتاريخ :المكان والزمان :

فكيف بعرفان سر الوجود

وقد رأى بعض الباحثين أن قصور العلم عن إبلاغه المعرفة فيه نبرة فاوستية(نسبة إلى فاوست فى مسرحية جوته) وهذا فيه تجاهل لأساس من أسس المعرفة عند الصوفية، إذ ليس طريقها العقل، ولا النقل، وإنما "الفيض" الذى يبلغه الصوفى عن طريق التخلية، والتحلية،

والاجتهاد فى العبادة . وقد مرت هذه المرحلة، بلغها الحلاج وتجاوزها، حين نزل إلى الحياة فتحدث عنها، حين استولت عليه الرغبة فى إصلاح الدنيا ، أو شهوة إصلاح العالم المهيمنة على كبار الشعراء وعظماء المفكرين. ولقد اختار الحلاج من بين أنواع الخلل : "الفقر" لأنه سبب كل المصائب والشرور النفسية والاجتماعية :

الحلاج : ما الفقر ؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل ، والعرى إلى الكسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء

الفقر يقول _ لأهل الثروة

إكره جمع الفقراء

فهم يتمنون زوال النعمة عنك

ويقول لأهل الفقر

إن جعت فكل لحم أخيك

الله يقول لنا :

كونا أحباباً محبوبين

والفقر يقول لنا:

كونوا بغضاء بغاضين .

إذًا، فأن شخصية الحلاج ليست جميعها على نسق واحد ، أو مستوى واحد يمكن اختصاره فى صفة أو صفتين، إنه صاحب "أحوال" وقد دافع عن نفسه وعن منهجه فى المحاكمة ، دون أن يتنكر أو يتهرب من قول أو فعل لنفسه، وفى هذا يتفق مع بيكيت لكن الرغبة فى الموت أو تمنيه، لم تكن توجه دفاعاته فى المحاكمة، أو يغرى بها قضاته،بل كان أمره على النقيض، وفى · هذا يختلف جذريًا عن كبير الأساقفة، فإذا رأى بعض النقاد أن مسرحية عبد الصبور أعقد فنيًا من مسرحية إليوت فإن هذا يعنى أن شخص الحلاج أبعد غورًا من شخص بيكيت ، وحتى فى عملية التنظير بالمسيح (عليه السلام) فإنها فى مسرحية إليوت محصورة فى نطاق ضيق، والتناظر شكلى محدود، أما فى حال الحلاج فإن التناظر يرتفع إلى التطابق، ويهبط إلى التعلق بالمثال، ويختلف حتى يعتبر من أشكال التقريب، ويكتمل حتى يعتبر"رؤية" فى الألوهية .

الفهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org